

॥ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥

॥ প্রথম খণ্ড ॥

॥ গ্রন্থকারের অন্যান্য গ্রন্থ ॥

॥ সঙ্গীতগ্রন্থ ॥

রাগ ও রূপ (ঐতিহাসিক আলোচনা), পূর্ব ও উত্তর ভাগ,
ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস, ১ম ও ২য় ভাগ ।

(সঙ্গীত ও সংস্কৃতি)

(শিশিরস্মৃতি-পুরস্কারপ্রাপ্ত, ১৯৫৮) ।

সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথ ।

বাঙ্গালা ধ্রুপদমালা (স্বরলিপিসহ) ।

সঙ্গীতসারসংগ্রহ (ঘনশ্যাম-নরহরি চক্রবর্তী-কৃত)—সংপাদিত ।

HISTORICAL DEVELOPMENT OF INDIAN MUSIC

(Awarded the Rabindra Memorial Prize, 1961).

The Forthcoming Books :

A Short History Of Indian Music (—*In the press*).

A Historical Study of Indian Music.

A Cultural History of Indian Music, Vol. I.

॥ দর্শন ও অগ্রগতি গ্রন্থ ॥

Philosophy of Progress and Perfection.

(*Comparative Study*).

Philosophy of the World and the Absolute.

(—*In the press*).

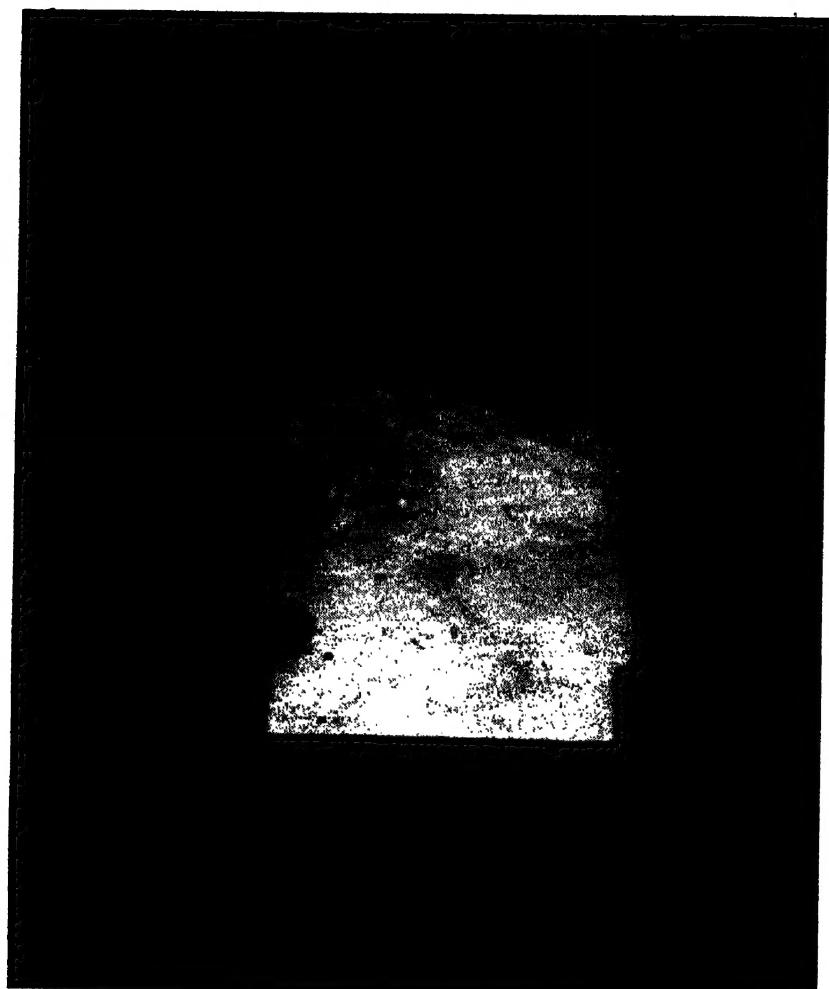
অভেদানন্দদর্শন (প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দর্শনের তুলনামূলক

আলোচনা) ।

মন ও মানুষ (জীবন ও বাণী) ।

তীর্থরেণু (দার্শনিকী আলোচনা) ।

ত্রীর্ঘর্গা (ঐতিহাসিক আলোচনা) ।



হুপ্রাচীন বাতাসের ব্রীজ (Bridge, Shell)

(গুজরাট, লোথাল-খানিকারে [Lothal Excavation] প্রাপ্ত, খ্রীষ্টপূর্ব ২,০০০)

ভারত সরকারের দিল্লী প্রত্নতত্ত্ববিভাগের অনুমত্যানুসারে ।

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস

(প্রথম খণ্ড)

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ



শ্রী রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ

১৯ বি, রাজ্য রাজকৃষ্ণ স্ট্রীট

কলিকাতা

প্রকাশক : স্বামী আত্মানন্দ
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ স্ট্রীট, কলিকাতা-৬

প্রথম সংস্করণ, মাঘ ১৩৫৯
(ইং ফেব্রুয়ারী ১৯৫০)
দ্বিতীয় নূতন পরিবর্তিত
ও পরিবর্তিত সংস্করণ, জ্যৈষ্ঠ ১৩৬৮
(ইং আগষ্ট ১৯৬১)

২০৮৮
STATE CENTRAL LIBRARY.
56A, B. T. Rd., Calcutta-50
২০.২.৮২

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ-কর্তৃক গ্রন্থের
সর্বস্ব-সংরক্ষিত

প্রথমেৰে ত্রায় দ্বিতীয় সংস্করণেৰে বিক্ৰয়ালক অৰ্থ কলিকাতা,
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ ও দাৰ্জিলিঙ, শ্রীরামকৃষ্ণ
বেদান্ত আশ্রমেৰে পুস্তক-প্ৰচাৰ-বিভাগে
ব্যয়িত হ'বে ।

মুদ্ৰাকৰ : শ্ৰীযোগেশচন্দ্ৰ সৱথেল
কলিকাতা ওৱিয়েণ্টাল প্ৰেস প্ৰাইভেট লিমিটেড
৯, পঞ্চানন ঘোষ লেন, কলিকাতা-৯

শ্রীরামকৃষ্ণসঙ্ঘজননী পরমারাধ্যা

শ্রীশ্রীসারদাদেবীর

স্নেহসিক্ত আশীর্বাদের উদ্দেশ্যে তাঁরই শ্রীচরণে

উৎসৃষ্ট হোল !

রসে বীরহৃদে রোজে দীপ্তাজাতিরদীপ্তা ।
 মৃদুজাতিশ্চ শৃঙ্গার আয়তন হান্তকে রসে ॥
 দৈন্ত্রে চ করুণাজাতিবীতংসে চ ভয়ানকে ।
 হান্তশৃঙ্গারয়োর্মধ্যা রসেষেতেষু জাতয়ঃ ॥
 তত্তজ্জাতিরনৈরেব স্বরাস্তত্তদ্ রসাত্মকাঃ ।
 তাদৃশাংশ গ্রহন্তসৈর্রাগেষ্ঠত্তাদ্ রসাত্মকাতা ॥

—সঙ্গীত-পারিজাত ৪২১-৪২১

দীপ্তা, আয়তন, মৃদু, মধ্য ও করুণা—এই পাঁচটি জাতি বা জাতিশ্রুতি। (১) দীপ্তা—বীর, অক্লান্ত ও রোদ্র রসের পরিবেশক, (২) আয়তন—হান্তরসের, (৩) মৃদু—শৃঙ্গাররসের, (৪) মধ্য—বীতংস, ভয়ানক এবং হান্ত ও শৃঙ্গার, এবং (৫) করুণা—করুণরসের পরিবেশক। জাতি যথার্থভাবে প্রযুক্ত হোলে শ্রুতি ও শ্রুতির সমবেত রূপ স্বর এবং সঙ্গে সঙ্গে রাগগুলি রসের অভিব্যঞ্জক হয়।

॥ ভূমিকা ॥

অতীতকালের সভ্যতা ও সংস্কৃতির রূপ কি ছিল তাহার স্পষ্ট ধারণা না হইলে আমাদের বর্তমান যুগের সাধনার মূল্য কি তাহা সঠিক হৃদয়ঙ্গম করা সম্ভব হইবে না এবং আমাদের ভবিষ্যতের জীবনাদর্শ কোন্ পথে পরিচালিত করা উচিত তাহারও দিকনির্ণয় করা সম্ভব হইবে না। ভারতের রাজনৈতিক জীবন, তাহার রাষ্ট্রগঠন ও উত্থানপতনের যেমন ইতিহাস আছে তেমনি ভারতের নানামুখী কৃষি, সংস্কৃতি এবং জীবনসাধনারও একটি বিশিষ্ট ইতিহাস আছে। ভারতের সংস্কৃত সাহিত্যের ইতিহাস মোক্ষ-মূলার, কীথ, উন্টারনিঙ্গ, স্মশীলকুমার দে প্রভৃতি বিশেষজ্ঞ পণ্ডিতেরা লিখিয়া গিয়াছেন ও লিখিয়াছেন। রূপবিদ্যার ক্ষেত্রে ফাণ্ডার্সন, হাভেল ও পার্সি ব্রাউন নানা তথ্য উদ্ধার করিয়া ভারতের স্থাপত্য-শিল্পের ইতিহাস চিত্রাকর্ষক ধারায় লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। ভারতের ভাস্কর্য ও প্রতিমাশিল্পের ইতিহাস জার্মান পণ্ডিত বাকোফস্ দুইটি স্ববহুং সচিত্র গ্রন্থে আংশিকভাবে লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। আর একখানি স্ববহুং গ্রন্থে ভারতের শ্রেষ্ঠ রূপতাত্ত্বিক আনন্দকুমার-স্বামী সমগ্র ভারতের রূপশিল্পের ইতিহাস লিখিয়া গিয়াছেন।

কিন্তু রাজা সুর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের বহুমূল্য গবেষণার ও তথ্য-সংগ্রহের প্রচেষ্টা সত্ত্বেও ভারতের সঙ্গীতসাধনার ইতিহাস এ'পর্যন্ত লিখিত হয় নাই। এই দুর্লভ প্রচেষ্টায় ব্রতী হইয়াছেন বর্তমান বাংলার একজন সঙ্গীত-বিদ্বান ও বিশেষজ্ঞ মনীষী স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজ। গত কয়েক বৎসর ধরিয়া তিনি নানা প্রবন্ধে এবং তাঁহার 'রাগ ও রূপ' নামে উপাদেয় গ্রন্থে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসের উপকরণ ও উপাদান সংগ্রহ করিয়া চলিয়াছেন। বর্তমান গ্রন্থে স্বামিজী সঙ্গীতের ইতিহাসের উদ্ধারকার্যের গবেষণা অক্লান্ত পরিশ্রমে অত্মসরণ করিয়াছেন। তাঁহার এই গবেষণার মধ্যে তিনি যে একটি মূল্যবান তথ্য প্রতিষ্ঠিত করিতে চেষ্টা করিয়াছেন সেটি হইল বেদের মন্ত্র বা ঋক্গুলি কেবলমাত্র উদাত্ত, অত্মদাত্ত ও অরিত এই ত্রয়েই গীত হইত না, সঙ্গীতবিজ্ঞানে পরিপূর্ণ সামগান্দীরা সপ্ত স্বর প্রয়োগ করিয়াও সামগান করিতেন এবং বিচিত্র রসে পরিপূর্ণ হইয়া প্রাচীন ভারতের সঙ্গীতসাধনাকে তাহা নানা বর্ণে উজ্জ্বল করিয়া তুলিত। এই তথ্য নিশ্চিত সিদ্ধান্তে স্বপ্রতিষ্ঠিত

করিতে যে সকল অকাট্য প্রমাণের আবশ্যক তাহা বোধ হয় এখনও সংগৃহীত হয় নাই। কিন্তু আমিষীর সংগৃহীত প্রমাণ এই মতবাদ নিশ্চিত সিদ্ধান্তের পথে অনেকটা অগ্রসর করিয়া দিয়াছে। এই সম্বন্ধে ভাষ্যকার সাধারণ বলিয়াছেন : “ঋক্মন্ত্রে প্রথমাদি সাত স্বর সংযুক্ত করিয়া সামগান গাওয়া হইত এবং এই বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগে সামগানের রূপ বিচিত্র আকারে প্রকাশিত হইত”। শিক্ষাকার নারদ অবশ্য বৈদিক গ্রন্থে “স্বরমণ্ডল” বা সপ্তস্বরের অস্তিত্বের উল্লেখ করিয়াছেন। কিন্তু নারদীয়শিক্ষার রচনাকাল খ্রীষ্টীয় দ্বিতীয় শতকের পূর্বে (?) নহে, সুতরাং তাহার প্রমাণ সামগানের যুগের শেষদিকের বিকাশ ও পরিণতির প্রমাণ—বৈদিক সঙ্গীতের প্রথমযুগে তাহা প্রামাণ্য হইতে পারে না। সপ্তস্বরের উদ্ভবের প্রাচীন ইতিহাসের উদ্ধার করিবার উদ্দেশ্য হইল এই যে বেদ-রচনার প্রারম্ভিক কালে যদি সপ্ত স্বরের অস্তিত্ব প্রমাণ না হয় তাহা হইলে ঋক্বেদ বা সামবেদের যুগে ভারতের সঙ্গীত-বিজ্ঞানের ইতিহাস মাত্র তিন স্বরে নিবদ্ধ প্রিমিটিভ আদিম পর্যায়ে ছিল, সম্যক পূর্ণতা লাভ করিতে পারে নাই—এই অপ্রিয় সত্য আমাদেরগকে স্বীকার করিয়া লইতে হয়। অবশ্য চতুর্দশ শতকে জীবিত সাধারণের উক্তি-চার হাজার বৎসর পূর্বে বৈদিক কালের সঙ্গীতপদ্ধতির ধারাসম্বন্ধে যদি অকাট্য প্রমাণ বলিয়া গ্রহণ করি তাহা হইলে আর উচ্চতর প্রমাণের অনুসন্ধান আমাদের পশ্চাদ্ধম করিতে হয় না।

সাধারণের বহুপূর্বে যে ভারতের সঙ্গীতবিজ্ঞা প্রকৃত পরিণতি লাভ করিয়াছিল তাহার প্রমাণ আমরা পাই ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের একটি উক্তিতে,

বীণাবাদনতত্ত্বজ্ঞঃ শ্রুতি-জাতিবিশারদঃ।

তালজ্ঞশ্চাপ্রয়াসেন মোক্ষমার্গং চ গচ্ছতি ॥

যাজ্ঞবল্ক্যের সময় (অর্থাৎ অন্ততঃ খ্রীষ্টপূর্ব সাত শতকে ?) যে বীণাবাদনের পদ্ধতি ছিল, শ্রুতি-জাতির চিন্তাসজ্জা ছিল এবং তালবিচার প্রকৃত অনুশীলন হইয়াছিল উক্তত লোক তাহার সুস্পষ্ট ইঙ্গিত আছে।

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ সাধারণের প্রমাণ নিশ্চিত সিদ্ধান্তের প্রমাণ বলিয়া স্বীকার না করিয়া অজ্ঞাত প্রমাণের অনুসন্ধান করিয়াছেন। “শিক্ষা”-গ্রন্থাবলীর “মাতৃকীশিক্ষা” ও “নারদীশিক্ষা” বিশ্লেষণ করিয়া আমিষী প্রমাণ করিয়াছেন সামগানে চার হইতে সাত স্বরের প্রয়োগ হইত। এই তথ্য সম্পূর্ণরূপে নূতন আবিষ্কৃত সত্য। ইহার আবিষ্কারে ভারতের প্রাচীন সঙ্গীতের ইতিহাসের

একটি নূতন বাতায়ন উন্মুক্ত হইল এবং তাহার অন্ত ভাবিকালের ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহাসিক স্বামিজীকে প্রজ্ঞার সহিত অভিনন্দন করিবেন। ইতিমধ্যে স্বামিজীর সমসাময়িক ভারতের সঙ্গীত প্রেমিক ও সঙ্গীত সাধনা ও সংস্কৃতির সমালোচকেরা তাঁহাকে কৃতজ্ঞতাপূর্ণ অর্থা প্রদান করিয়া নিজেদের সৌভাগ্যবান মনে করিবেন এ' বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

এই গ্রন্থে কেবল যে সঙ্গীতের প্রাচীন ইতিহাসের অনেক অমূল্য উপাদান সংগৃহীত হইয়াছে তাহা নহে, বাংলার সাহিত্যভারতী স্বামিজীর সংগৃহীত বহুমূল্য অলঙ্কারে সুসজ্জিত হইয়া নূতন ঐশ্বর্য্যে দীপ্যমান হইল। আশা করি বাংলার পাঠকসমাজ তথা বাংলার সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষক সংস্কৃতিবান মানুষ-মাত্রেই স্বামিজীর গবেষণার যথাযথ মর্যাদা প্রদান করিয়া তাঁহাদের কর্তব্য সম্পাদন করিবেন। ইতি*

১৫ই জানুয়ারী, ১৯৫৩
২নং আন্ততঃ মুখার্জি রোড,
কলিকাতা-২০।

} অধ্যাপক অর্জুনকুমার গঙ্গোপাধ্যায়

॥ পরিচিতি ॥

“ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস” ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’-গ্রন্থের দ্বিতীয় বিবর্ধিত সংস্করণ ও নবরূপ। গ্রন্থটি ছদ্মবেশে সঙ্গীতের ইতিহাসের স্বৃতি ও উপাদান বহন কোরে আসছিল, তাই তার চাক্ষুষ রূপকে অটুট রেখে ভারতীয় সঙ্গীতের ক্রমবিকাশ প্রতিপাদন করাই শ্রেয় মনে কোরে এই নূতন দ্বিতীয় সংস্করণের রূপ দান করা হোল। পূর্বগ্রন্থের উপাদানসমাবেশ ও বিষয়বস্তু থেকে বর্তমান সংস্করণের রূপ অনেকাংশে সংস্কৃত, পরিবর্তিত ও বর্ধিত। এতে পূর্ব-পরিচিতিতে পূর্বাভাসে রূপায়িত কোরে বিশ্বসঙ্গীতের সংক্ষিপ্ত ও ধারাবাহিক পরিচয় দেওয়া হোল। এই পরিচিতিদানের কারণ স্জিজ্ঞাসা করলে একথাই বলতে হয় সকল দেশের ও সকল জাতির সঙ্গীত-ইতিহাসের বিকাশরীতি, প্রকৃতি ও ধর্ম প্রায় এক রকমের, উপাদানে ও উপাদান-নামে কেবল পার্থক্য। তাই ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস-সম্বন্ধে জ্ঞান অর্জন করতে গেলে বিশ্বসঙ্গীতের সংক্ষেপ পরিচয় অবশ্যই জানা দরকার।

সঙ্গীত শাস্ত্র ও সাধনা দু’ভাগে বিভক্ত। শাস্ত্র অপেক্ষা সাধনা শ্রেষ্ঠ হোলেও শাস্ত্রজ্ঞানের অভাবে সাধনা অসম্পূর্ণ থাকে। তাই সঙ্গীতের সাধনা বা ব্যবহারিক অঙ্গুলীলনের ক্ষেত্রে ইতিহাস, বিজ্ঞান, ব্যাকরণ, সাহিত্য, মনোবিজ্ঞান, মূর্তিতত্ত্ব ও দর্শন প্রভৃতির সঙ্গে শিক্ষাধীর পরিচিত হওয়া উচিত। বিশেষ কোরে ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের অঙ্গুলীলন না হোলে সঙ্গীতসাধনা কোনদিন পূর্ণতা লাভ করে না।

একণে সঙ্গীতের ইতিহাস বলতে আমরা বুঝি কি সে সম্বন্ধে এ’গ্রন্থের ৭২ পৃষ্ঠায় সংক্ষেপে আলোচিত হয়েছে। ইতিহাস প্রাচীন, মধ্য ও বর্তমান কালে সঙ্গীতঅঙ্গুলীলনের প্রমাণপঞ্জী ও প্রত্যক্ষ কাহিনী। অন্ততঃ জাতির সভ্যতা ও সংস্কৃতির মহিমাময় ঐতিহ্য ও ধারা জ্ঞানতে গেলে ইতিহাস অঙ্গুলীলন করা কর্তব্য। এই গ্রন্থে আদিমযুগের সঙ্গীতবিকাশের পরিচয়ও সংক্ষেপে দেওয়া হোল এবং প্রাগৈতিহাসিক যুগের সঙ্গীত-উপাদানের আলোচনায় প্রত্নতত্ত্ববিভাগ বর্তমানে যে সকল প্রাগৈতিহাসিক উপাদান ভারতের অন্ত্যান্ত স্থানে মাটি খুঁড়ে সংগ্রহ করেছে তাদেরও সংক্ষেপে পরিচয় দেওয়া হোল। মোটকথা বর্তমান সংস্করণে নাম-পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে বহু উপাদান পরিভ্যক্ত

ও বহু নূতন উপাদান সংযোজিত হয়েছে। তাছাড়া গ্রন্থালোচনার পূর্বাগর একটি ধারা অক্ষুণ্ণ রেখে ইতিহাসের প্রকৃতি ও মর্যাদা বিশেষভাবে রক্ষা করার চেষ্টা করা হয়েছে। বর্তমান নূতন দ্বিতীয় সংস্করণের আলোচনাভঙ্গী ও উপাদানসজ্জা 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-র দ্বিতীয় ভাগের আলোচনাক্রমের বিশেষ সহায়ক হয়েছে বোলে মনে করি। সেজন্য 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগের নামও পরিবর্তন কোরে 'ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস' নাম রাখা হোল গ্রন্থ-দুটির ধারাবাহিক আলোচনাসূত্র অব্যাহত রাখার জন্ত।

'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-গ্রন্থের প্রথম ভাগের রূপ ও উপাদানসজ্জা অনেকাংশে পরিবর্তন করার জন্ত পূর্বে যারা এই গ্রন্থ সংগ্রহ করেছেন তাঁদের কাছে নিজেদের বিশেষ অপরাধী বোলে মনে করি, সেজন্য বিনীতভাবে আমি তাঁদের কাছে ক্ষমা ভিক্ষা করছি। বর্তমান নূতন সংস্করণ সঙ্গীতের ছাত্র, ছাত্রী ও অন্যান্য অহুশীলনকারীর বিশেষভাবে সহায়ক হবে বোলে আমার বিশ্বাস। সূচীপত্রে আলোচ্যবস্তুর পাশাপাশি পৃষ্ঠাসংখ্যা সংযোজিত থাকায় পৃথকভাবে আর নিষণ্টু (word-index) দেওয়া হোল না।

পরিশেষে বক্তব্য পূর্বসংস্করণের মতো এই প্রথম ভাগের পরিবর্তিত দ্বিতীয় সংস্করণের সর্বসত্ত্ব কলিকাতা ত্রিপুরাক্ষর বেদান্ত মঠকে অর্পিত হোল।

ত্রিপুরাক্ষর বেদান্ত মঠ

১২বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট,

কলিকাতা-৬

আগষ্ট ১৯৬১

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

সূচীপত্র

বিষয়		পৃষ্ঠা
১। ভূমিকা	...	১—২
২। পরিচিতি	...	১০
৩। পূর্বাভাস	...	১—১০

ভারতীয় সভ্যতার আদিমযুগে সঙ্গীত ১—সঙ্গীত সভ্যতা ও সংস্কৃতির উপাদান ১-২—বৈদিক যুগে সাত স্বর ২-৩—রূপার-খননকার্ণে প্রাচীন বীণা ৩—স্বর ও সঙ্গীতের শ্রেণী ৪—আর্থ ও অনার্থ সঙ্গীতের মিশ্রণ ৪—সভ্যতা ও সংস্কৃতিসেবী বিভিন্ন ভারতীয় জাতি ৫—বঙ্গ ও নিবান ৬—কাষোজ ও ঋতাজরগ ৬—কাষোজীদের সম্বন্ধে ৭-৮—পুণ্ড্র, শবর ও পুলিন্দ ৮-৯—রাগ-রাগিণীর নামরহস্ত ৯—সঙ্গীতের মিশ্রণ ও প্রসার ১০-১২—চীনাঙ্গীত ১২—চীন ও জাপান সঙ্গীতবিষয়ে ভারতবর্ষের কাছে ঋণী ১২-১৪—চীনে সঙ্গীতের প্রচার ১৪-১৬—চীনাঙ্গীতে ইন্দোকুচী সঙ্গীতের প্রভাব ১৬-১৭—দেশী ও বিদেশী-সঙ্গীতের মিশ্রণে ভাষাগীতির স্থিতি ১৭-১৮—তোড়ী ও গোড়রাগের রহস্ত ১৮—বোট্টরাগপ্রসঙ্গে ১৮-২০—টকরাগপ্রসঙ্গে ২০-২১—ভারতবর্ষের সঙ্গে ভারতের দেশের যোগাযোগ ২১-২২—বহির্দেশের সহিত ভারতের সংস্কৃতিক ও সমাজিক সম্পর্ক ২৩—ভারত থেকে মধ্য-এশিয়ার পথ ২৪-২৫—বানিজ্য ও ধর্মপ্রচারের মধ্যমে ভারতীয় সঙ্গীতের বিস্তৃতি ২৫-২৬—সঙ্গীতকলার পিছনে ক্রমবিকাশ ২৬—ইজিপ্ট, রোম প্রভৃতি দেশে সঙ্গীত ২৭—মধ্যপ্রাচ্য ও পাক্ষাত্য সঙ্গীত ২৮—সঙ্গীতের স্থিতি ২৭-১২—পোপ গ্রেগরী ও সঙ্গীত ২২—ওয়ার্টার ও ডিউটন এবং স্বরলিখন ৩০—গেব্রিয়েলের অবদান ৩১—অপেরার স্থিতি ৩১-৩২—বাক্ ও হ্যাণ্ডেল ৩২—মোজার্ট ও বেটোভেন ৩২—সম্রাট কনষ্টানটিনস ও চার্চসঙ্গীত ৩৩—ধর্মযাজকদের সঙ্গীতের বিকাশে সাহায্যদান ৩৩-৩৫—পীথাগোরাসের সময়ে বীণা ৩৫—রাশিয়ার সঙ্গীতের বিকাশ ৩৬-৩৭—পারস্তে সঙ্গীত-সংস্কৃতি ৩৭-৪১—পারস্তে হার্প ৪২—আরব ও পারস্তের মধ্যে সঙ্গীতের আদানপ্রদান ৪৩—আরবীয় সঙ্গীতের বিকাশ ৪৪—আরবীয় সঙ্গীতে স্বরনাম ৪৪-৪৫—আরবীয় মোকাম ৪৫-৪৮—মোকামের রূপ ও গুণাদি ৪২-৪২—আরবে বাস্তবত্ব ও যন্ত্রসঙ্গীত ৫০-৫১—চীনদেশে সঙ্গীতের বিকাশ ৫১-৫৬—ভারতবর্ষ চীনকে সঙ্গীত-সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছিল ৫৬-৬১—চীন-গ্রন্থাগারে ভারতীয় সঙ্গীতের পাণ্ডুলিপি ৫৭—চীন-স্বরের প্রকৃতি ও বর্ণ প্রভৃতি ৫৮-৫৯—চীনে বাস্তবত্ব ৬০-৬১—জাপানে সঙ্গীতের রূপ ৬১-৬৫—জাপানের বাস্তবত্ব—৬৫—কোরিয়ার সঙ্গীতশিল্প ৬৬—শ্রামদেশে সঙ্গীতের অভিব্যক্তি ৬৬-৬৭—বর্মীয় সঙ্গীতের রূপ ৬৭-৬৮—ঋগ্বেদ ও তার রচনাকাল ৬৮-৭০

প্রথম অধ্যায়

৪। আদিম ও প্রাগৈতিহাসিক যুগ

৭১—২০

ঐতিহাসিক ক্রমবিকাশের ধারা ৭১—সঙ্গীতে ঐতিহাসিক দৃষ্টি ৭২—ইতিহাসের কালবিভাগ ৭২-৭৩—ভারতীয় জাতি ৭৩-৭৪—সুপ্রাচীন আদিম যুগ ৭৪—আদিম গানসম্বন্ধে সিনাইডার ৭৫—সভ্যতার ক্রমস্তরসম্বন্ধে মেনঘিন ৭৬—আদিম সঙ্গীতের গতি ও প্রকৃতি ৭৭-৭৮—আদিমযুগের বাস্তবত্ব ৭৯-৮০—প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতার সঙ্গীতের উপাদান ৮০-৮৩—ঋগ্বেদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতি ৮১-৮৫—সিদ্ধ-উপত্যকায় সঙ্গীতের উপাদান ৮৩-৮৪—লোথোল-আবিষ্কারে সঙ্গীতসামগ্রী ৮৪-৮৫—লোথোল-আবিষ্কারে বীণা ৮৫—সঙ্গীতের ইতিহাসের রচনাশৈলী ৮৫-৮৬—মহেঞ্জোদাড়ো ও হরপ্পায় বাদ্যযন্ত্র ৮৭-৮৮—সিদ্ধ-উপত্যকায় নৃত্যশীলা নারীমূর্তি তথা নৃত্যের নিদর্শন ৮৯

দ্বিতীয় অধ্যায়

৫। বৈদিক যুগ

২১—১২২

ঋগ্বেদিক সভ্যতার ক্রমবিকাশ ২১—ব্রাহ্মণসাহিত্য ২১-২৩—শিখ ও প্রাতিশাখ্য ২৩-২৪—বৈদিক গান ও বাস্তবত্ব ২৪-১০৬—হন্দুভি ২৪-২৫—গর্গর ২৫—পিঙ্গ ২৫—কর্করি ২৫—আঘাটি ২৫-২৬—নাড়ী ২৬—শততন্ত্রী-বীণা ও বাণ ২৬—সপ্তধাতু বা স্বর ২৬—ধাতু ও বেগু ২৭—ক্ষোণ বা ক্ষৌণী বীণা ২৭—সামসংহিতায় নৃত্য, গীত ও বাদ্য ২৭-২৮—‘গায়ত’-শব্দের অর্থ ২৮—শুক্র ও কৃষ্ণ যজুর্বেদে গীত-বাদ্য ২৮-২৯—গঙ্ঘর্ব ২৯—গঙ্ঘর্ব ও অপসরা ২৯—অহুর ১০৬—পঞ্চজনা ২৯-১০০—শুক্রযজুতে হন্দুভি ১০১—বনস্পতি, তুণব, বীণা ১০১—মৃত ও দৈনুশ ১০১—অদম্বর ১০২—বনস্পতি (বাজসনেয়ীতে) ১০২—অথর্ববেদে নৃত্য ১০২—কর্করি ১০২—ধমু ১০৩—তৈত্তিরীয়ে ও আপস্তম্বে বীণা, তুণব ও বেগু ১০৩—রথস্তর-সাম ১০৩—কল্পসূত্রে বীণা ১০৮-১০৫—মর্দল, পটহ ১০৫—যজ্ঞকালে ঋগ্বেদী ও সামবেদী ১০৫-১০৬—উদ্বারকাষ্ঠ ও ওদম্বরীবীণা ১০৬—বৈদিকযুগে সত্র ১০৬-১০৭—দশ ও পৌর্ণমাস যজ্ঞ ১০৭—যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে সামগান ১০৭—দৈবতব্রাহ্মণে সামগান ১০৮—আর্যেব্রাহ্মণে গান ও অহুগান ১০৮—যজ্ঞে ও সত্রে অহুষ্ঠানের বিবরণ ১০৯-১১০—সঙ্গীত-সৃষ্টির উৎস ১১১—সামগানের অঙ্গ, স্বর ও স্থান ১১২-১১৩—স্তোত্র ও মন্ত্র পাঠ ১১৩—উদাত্তাদি স্থানস্বর ১১৩-১১৫—সামগানের স্বর ১১৫-১১৭—সামগানে স্বরের বক্রগতি ১১৭—বক্রগতির ছয়টি কারণ ১১৮—ঋগ্বেদে সামগানের বিকার ১১৮-১১৯—ঋকমন্ত্র ও তার বিচিত্র গীতিভঙ্গী ১১৯-১২০—তিন প্রকার

গানপদ্ধতি ১২০—বিভিন্ন শাখায় গানসংখ্যা ১২০—বৈদিক গান কাকে বলে ১২১—বৈদিকযুগে গানপদ্ধতি উন্নত ও বৈজ্ঞানিক ছিল ১২১-১২২

তৃতীয় অধ্যায়

৬। সামবেদভাষ্যভূমিকায় সঙ্গীতের উপাদান ১২৩—১৩০

বৈদিক যুগে কলা ও দর্শনের উৎস ১২৩—ভারতবর্ষ অর্ধসভ্যতার আদিভূমি ১২৩-১২৪—সামবেদে বিশ্বসঙ্গীতের বীজ নিহিত ১২৪—সামভাষ্যে গীতপদ্ধতি ১২৪—ঋক্ বা ঋক্মন্ত্র সামগানের কারণ ও আশ্রয় ১২৬—রথন্তরসাম ১২৬—আবৃত্তি ও গান ১২৬—বৃহদসাম ১২৬—‘সাম’ শব্দে গান ১২৬—সামবেদে গানের গীতরীতির বিচিত্র রূপ ১২৭—গানে স্তোভ ১২৭—গানে বর্ণলোপ ১২৭—গেয়গান, বেগান বা যোনিগান ১২৮—স্ততিবাচক গান ১২৮—স্তোত্রিয়গান ১২৮—গানে সম ও বিষম ছন্দ ১২৮—ঋকপাঠের দুটি গ্রন্থ ১২৮—মহাব্রতযাগে গান ১২৯—সৌভরণস্তোত্র ১২৯—গাথাগান ১২৯—সোমযাগে স্তোত্র ও শাস্ত্র পাঠ ১২৯—যজ্ঞমণ্ডপে গানবিধি ১৩০

চতুর্থ অধ্যায়

৭। সামবিধানব্রাহ্মণে সঙ্গীতের উপাদান ১৩১—১৪৪

বেদের অংশ ১৩১—সংহিতা কাকে বলে ১৩১—ব্রাহ্মণের রচনাকাল ১৩১—তাণ্ড্যব্রাহ্মণ ১৩২—ছান্দোগ্যের অর্থ ১৩২—চারটি গানগ্রন্থ ১৩৩—আর্চিক-১৩৩—পূর্বার্চিক ও উত্তরার্চিক ১৩৩—ছন্দোগ্রন্থ ১৩৪—পূর্বর্চিকে পদপাঠ-সংখ্যা ১৩৫—উত্তরার্চিকে পাঠসংখ্যা ১৩৫—বাণবীণায় সপ্তধাতু ১৩৬—সামগানের প্রকৃতি ও রীতি ১৩৭—সামগানে ভক্তি ১৩৭—হিংকার ১৩৭—সামবিভাগ ১৩৮—বিচিত্র নিধন ১৩৮—যজ্ঞকর্মে ও গানে ব্রাহ্মণসংখ্যা ১৩৮—১৩৯—সামগানের স্বর ১৪০—যম—১৪০—১৪২—গানে ছন্দসাম্য ১৪৩—সাম-বিধানে বিচিত্র সাম ১৪৪

পঞ্চম অধ্যায়

৮। আরণ্যকে ও উপনিষদে সঙ্গীতের উপাদান ১৪৫—১৬০

বেদের জ্ঞানকাণ্ড ১৪৫—উপনিষৎ ও আরণ্যকে ভেদ ১৪৫-১৪৭—ছান্দোগ্যে উদ্গীথ-উপাসনা ১৪৮-১৪৯—সামসন্তান ১৫০—ছান্দোগ্যের মন্ত্রগানে যাত্রা ১৫১—স্তোভাকর ১৫১—সামোপাসনা ১৫১—বিচিত্র সাম ১৫১-১৫২—সামগানে

বাইশ অক্ষর ১৫০—গানের সহায়ক স্বর ১৫০-১৫৪—সাত স্বরের প্রকৃতি ১৫৪—সপ্তবিধ সাম ১৫৪—বাক্শাম ১৫৫—ছান্দোগ্য নৃত্য ও গীত ১৫৫—বৃহ-
স্পরশ্যকে গান ও স্বর ১৫৬—উদগান ১৫৭—‘সাম’ বলতে কি বোঝায়
১৫৭—প্রাণই উক্ত ১৫৮—মহাব্রতবাগে গান ১৫৮—বাক্ ও প্রাণ ১৫৯—বর্ণ,
স্বর ও মাত্রা ১৫৯—সাম ও সন্তান ১৬০

বৰ্ণ অধ্যায়

৯। প্রতিশাখ্যে সঙ্গীতের উপাদান

১৬১—২২০

১॥ ঋক্ভক্ত ॥ প্রতিশাখ্যের অর্থ ১৬০-১৬৫—পার্বদ ও প্রাতিশাখ্য
১৬২—গানে তিন প্রকার গীতরীতি ১৬৬—ঘোনিগান ১৬৮—উহগান ১৬৯
—গ্রামেগয় ও অরণ্যেগয় গান-ছুটিতে পার্বক্য ১৭০-১৭১—উত্তরার্চিকের
প্রাচীনতা ১৭২—সোমবাগে গান ১৭৩-১৭৪—সামগান-বিকাশের স্তরভেদ
১৭৫—স্তোভ ১৭৫—প্রকৃতি ও বিকৃতি স্বর ১৭৭—সামগানে স্বরের প্রয়োগ
১৭৮

২॥ ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য ॥ ঋক্প্রাতিশাখ্যের পদপাঠ ১৮২—বেদভ্যাসের
রীতি ১৮৩—বেদের আত্মা ১৮৩—নাদ ১৮৪—ঋক্প্রাতিশাখ্যসূত্র ১৮১-১৮৬
—সপ্ত যম ১৮৭—কথা ও গান ১৮৮—গানে লয়প্রয়োগ ১৮৮-১৮৯—ছন্দ ও
দেবতা ১৮৯

৩॥ সামপ্রাতিশাখ্যপুষ্পসূত্র ॥ উহগানের রীতি ১৯২—গানে বিকল্প
১৯৩—গানে শাখাভেদ ১৯৩-১৯৪—সামগানে পাঁচ থেকে সাত স্বর ১৯৫—
মহাব্রত-উৎসবে পুরনারী ১৯৫-১৯৬—পিচ্ছোরা, কাণ্ডবীণা, কচ্ছপী প্রভৃতি
বীণা ১৯৭—কাত্যবলীবীণা ১৯৭—‘হিং’-শব্দ ১৯৮—১৯৮—উদগাতৃগানের
নৃত্য ১৯৮

৪॥ শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ॥ স্বরসম্বন্ধে মতভেদ ২০০—শব্দ ২০৪—
শব্দসম্বন্ধে বিজ্ঞান ২০৫—শব্দসম্বন্ধে প্রাতিশাখ্য ২০৫-২০৬—মাত্রা বা
মাত্রাস্বর ২০৬-২০৭—উদাত্তাদি স্বর ২০৭—জাত্যাদি সহায়ক স্বর ২০৮—
বৈদিক স্থানস্বর ও লৌকিকস্বর ২১০—শাখাভেদ ২১১—স্বরের বর্ণ, দেবতা
প্রভৃতি ২১২-২১৩

৫॥ তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্য ॥ যমের অর্থ ২১৪-২১৫—বাক্য বা শব্দ
সাত প্রকার ২১৬—স্বরের দীপ্তি ২১৭—দীপ্তির রীতি ২১৮-২২০

সপ্তম অধ্যায়

১০। শিক্ষায় সঙ্গীতের উপাদান

২২১—৩৬০

১॥ পাণিনিয়শিক্ষা ॥ স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণের সৃষ্টি ২২১—নটরাজের
নৃত্যকাহিনী ২২১—গুহাভাস্বর্গে নটরাজ ২২২—ভাল ও লাভ ২২২—নটরাজের

নৃত্যশৃঙ্গার পরিচায়ক ২২৩-২২৪—তাণ্ডবনৃত্যে ছুটি ভাব ২২৪-২২৫—শিবনৃত্ত ২২৬—ভাবার ক্রমবিবর্তন ২২৮-২২৯—পতঙ্গলি ও ভাষা ২২৬—নাদোৎপত্তি ২৩১—ইচ্ছার প্রেরণাশক্তি ২৩১—বৃহদেষ্টিতে নাদতত্ত্ব ২৩২—পাণিনীর-শিকার উদাত্তাদি স্থানস্বর ২৩২—মাত্রারহস্য ২২৩

২ ॥ বাজবদ্যশিক্ষা ॥ বাজবদ্যে উদাত্তাদি স্থানস্বর ২৩৫—স্থানস্বরের দেবতাাদি অঙ্ক ২৩৫—তিন বর্ণ ২৩৬—জিহ্বাবাদের শৃষ্টি ২৩৭—স্থানস্বর থেকে লৌকিক সাত স্বরের বিকাশ ২৩৯—বর্ণ বা শব্দের লক্ষণ ২৩৯—সহকারী সাত স্বর ২৪০

৩ ॥ শ্রাব্যকীশিক্ষা ॥ বৃত্তি বা মাত্রা ২৪১—অক্সালনির্দেশে স্বরপ্রকাশ ২৪১—বাণী ও পাণি ২৪২—অভিনিহিতাদি স্বর ২৪২—পতঙ্গকীর ধ্বনির সঙ্গে সাকীতিক স্বরের সাম্য বা সাদৃশ্য ২৪৩—পাখীর ডাকে গান ২৪৩-২৪৪—ডারুইন প্রভৃতির মতে স্বরশৃষ্টি ২৪৫

৪ ॥ বর্ণরত্নপ্রদীপিকাক্ষিক্ষা ॥ পাঠভুজি ও বর্ণজ্ঞান ২৪৭—বত্রিশটি শিকার নাম ২৪৭—বেদপাঠে ও বেদগানে মাত্রা ২৪৮—‘বম’ সম্বন্ধে অমরেশ ২৪৯—ছন্দের প্রয়োগে ফলশ্রুতি ২৫০—অভ্যুদয়িক ও আভিচারিক কর্ণে গান ২৫০-২৫২—অপূর্বশক্তি ২৫১

৫ ॥ নারদীশিক্ষা ॥ ‘নারদ’ নামরহস্য ২৫৩-২৫৪—নারদ ক’জন ২৫৪—নারদীশিক্ষার রচনাকাল ২৫৫-২৫৬—নারদী স্বরশাস্ত্র ২৫৭—গানজাতি ২৫৭—সপ্তবিধ গানজাতি বা তান ২৫৮—স্বরস্থান—২৫৯—শিক্ষার শাখা ২৫৯-২৬০—চারবেদের ব্রাহ্মণসাহিত্য ২৬১—নারদীশিক্ষার রাগ ২৬২—রাগস্বর ২৬২—গুহ্যগ্রামরাগ ২৬৩-২৬৪—ব্রহ্মা ও মতল্যের মতে গ্রামরাগ ২৬৪—সাত গ্রাম তথা গ্রামরাগ ২৬৫—হরিবংশে গান্ধারগ্রাম ২৬৬—গান্ধার-গ্রামরহস্য ২৬৭—সাধারণবিধি ২৬৮—দৈবতগ্রাম ২৬৯—গান্ধারগ্রামের রূপ ২৬৯-২৭০—কৈলিক গ্রাম ও রাগ ২৭০—স্বরমণ্ডল ২৭০—গান্ধারগ্রাম অপ্রচলিত কেন ২৭১—নাট্যশাস্ত্রে থেকে লৌকিক স্বরবিকাশ ২৭২—নাট্য-শাস্ত্রে হুই গ্রাম ২৭২-২৭৩—মকরন্দকার নারদ ও গ্রাম ২৭৩—মেঘদূতে গান্ধারগ্রামের মূর্ছনা ২৭৪-২৭৫—গান্ধারগ্রামমূর্ছনার প্রয়োগ ও বক্ষণপদ্ধি ২৭৫-২৭৬—মূর্ছনার প্রয়োগে তালমন্ড ফলশ্রুতি ২৭৭—তিন গ্রামের শ্রুতিসংখ্যা ও স্থান ২৭৯—বাহুপুরাণে গান্ধারগ্রাম ২৮০—তিন গ্রামের তান ২৮১—বজ্রব্যবহারে তানপ্রয়োগসম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব ও তান ২৮২—উড়বাদি তান ও প্রভৃতি ২৮৪-২৮৫—মূর্ছনা ২৮৬-২৮৭—দশবিধ গুণবৃত্তি ২৮৭-২৮৮—স্রীতিদোষ ২৮৯—যজ্ঞাদি সাত স্বরের বর্ণ ২৮৯-২৯০—স্থানস্বর ও লৌকিকস্বর ২৯০-২৯১—স্বরভূ স্বর ২৯১—বৈদিক ও লৌকিক স্বরসাম্য ২৯২—বীণা ও বেণু ২৯৩—নারদ ও সায়ণের স্বরসাম্যতালিকা ২৯৪—সামগানের ভূতি ও নিন্দা ২৯৫-২৯৬—শরীরের বিভিন্ন সন্ধি থেকে স্বরবিকাশ ২৯৭-২৯৮—লৌকিক স্বরের দেবতা ও ঋষি ২৯৮—গাজ ও দারবী বীণা ২৯৯—চিহ্না ও বিপকী

২২২—সঙ্গীত-মকরন্দে বীণা ২২২—শার্ঙ্গদেব ও বীণা ২২২—তন্ত্রে বীণা ২২২
 ২২২—উড্ডীশতন্ত্রে ষোল রকম বাজযন্ত্র ৩০০—বীণাতন্ত্রে বীণা ৩০১-৩০২
 —দারবী ও গাত্র বীণার অভ্যুদয়নরীতি ৩০২—ঐতরেয়-আরণ্যকে বীণা-
 বর্ণনা ৩০৩—শততন্ত্রীবীণা ও কাশ্মিরী সস্তুর ৩০৪—বেণু ও বংশ ৩০৪
 তুম্বকবীণা ৩০৫—তানপুরা ৩০৫—সেতার ৩০৫—সপ্ততন্ত্রী ৩০৫—পরিবাদিনী-
 বীণা ৩০৫—পিটলখোরা বৌদ্ধগুহায় বীণা ৩০৫—তিনটি বীণার বর্ণনা ৩০৬
 —সমুদ্রগুপ্তের বীণা ৩০৬—একতন্ত্রী ও ত্রিতান্ত্রিকা ৩০৭—কিন্নরী বীণা
 ৩০৭—সিথার বা সিথারা ৩০৭—কিণার ৩০৭—কিণার সম্বন্ধে কার্ণ
 গ্রেইরিঞ্জার ৩০৮—পীথাগোরাসের বীণা ৩০৮—বীণা সম্বন্ধে ইয়ুয়েন-চোয়াঙ
 ৩০৮—অমরাবতীর ভাস্কর্যে বীণা ৩০২—কুয়ান্নন যন্ত্র ৩০২—রেবেক বা
 রবার ৩০২—বীণা সম্বন্ধে ক্যাপ্টেন ডে ৩০২-৩১০—ডঃ রাজেন্দ্র লাল মিত্র
 বীণাসম্বন্ধে ৩১০-৩১১—কাত্যায়নী বীণা ৩১১—সাঁচীতে বাজযন্ত্র ৩১২—
 সাঁচীর ভাস্কর্যে বাদক দল ৩১৩—কোনাকের মন্দিরে বাজযন্ত্র ৩১৩—
 বাজযন্ত্র হিসাবে স্তম্ভশ্রেণী ৩১৩—সকল দেশের সঙ্গে ভারতের যোগাযোগ
 ৩১৪—গ্রীসীয় মণীষীদের সম্বন্ধে ডঃ ফার্নার ৩১৫—সেতার সম্বন্ধে হলুণ্ডর
 কৃষ্ণচর্চ ৩১৬—বীণা সম্বন্ধে কার্ট সাচস ৩১৬—বেহালা সম্বন্ধে ক্ষেত্রমোহন
 গোস্বামী ৩১৭—সাম্বরে অঙ্গের ব্যবহার ৩১৭—স্বরোচ্চারণে অঙ্গুলি
 নির্দেশ ৩১৮—শুক্রযজুর্বেদের পনেরটি শাখা ৩১৮—অঙ্গুলিতে স্বরস্থাপনায়
 নারদী ও মাতৃকী ৩১২—স্বরে দেবতার আবির্ভাব ৩২০—মুদ্রার ব্যবহার
 ৩২০—দেবদেবীর পূজার মুদ্রা ৩২০—মুদ্রা ভাবের উৎস ৩২১—নাট্যে ও
 নৃত্যে অঙ্গিক প্রয়োগ ৩২১—মুদ্রা প্রতীক ৩২১—প্রত্যেক অঙ্গুলিতে স্বর-
 সংস্থান ৩২২—স্বর-অনুযায়ী অঙ্গুলিপ্রদর্শন ২৩৩—অসংযুক্ত হস্তলক্ষণের
 ভেদ ৩২৪—চব্বিশ রকম হস্তভেদ ৩২৫—পতাকমুদ্রায় অঙ্গুলি ৩২৫—
 সংযুক্তহস্তের লক্ষণভেদ ৩২৬—প্রতীকসম্বন্ধে ডঃ আনন্দকুমার-স্বামী ৩২৬—
 বৈদিকী বা তান্ত্রিকী অস্থানে মুদ্রা ৩২৭—শুভকরের নৃত্যহস্তসম্বন্ধে
 বিবৃতি ৩২৭—বিচিত্র হস্তমুদ্রা ৩২৭—নাট্যশাস্ত্রে অসংযতহস্তমুদ্রা ৩২২—
 মুদ্রার অর্থ প্রকাশসামর্থ্য ৩৩০—মুদ্রাসম্বন্ধে পৃজিলাস্বি ও ৩৩১—মুদ্রার
 অর্থ ৩৩২—মুদ্রাসম্বন্ধে হোমেল, জাঙ্কার, ল্যাডার্স ফিনোট ৩৩০—মুদ্রা
 অর্থে দেবতাপত্নী ৩৩৩—নাট্যশাস্ত্রে ছই গ্রাম ৩৩৪—শ্রুতিতথ্য ৩৩৪ ও
 ৩৩৫—নারদীশিক্ষায় পঞ্চশ্রুতি ৩৩৪—পঞ্চশ্রুতির অর্থ ও রস ৩৩৫—রামায়ণে
 জাতির্যাগে রস ৩৩৬—নাট্যশাস্ত্রে বাইশ শ্রুতি ৩৩৫—শ্রুতির কার্য-কারণ-
 সম্বন্ধ ৩৩৭—জাতিশ্রুতি ও শ্রুতি ৩৩৭—নারদের পাঁচ শ্রুতি ও ভরতের
 বাইশ শ্রুতিসম্বন্ধে ৩৩৮—লৌকিক সাত স্বরে রস ৩৩৯—বৈদিক সঙ্গীতের
 আলোচনায় নারদীশিক্ষার অন্তর্নিবেশ কেন ৩৪১

॥ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥

॥ পূর্বাভাস ॥

॥ প্রাচীন ভারতে সঙ্গীত ॥

ভারতীয় সভ্যতার আদিম যুগে সঙ্গীত ছিল মানুষের মনের অন্তরতম দেশে লুকোনো। প্রকৃতির প্রজ্ঞা পশুপক্ষীদের কলকণ্ঠে ছিল গানের রূপ অভিব্যক্ত। মানুষ চিরদিনই অমুকরণপ্রিয়। শান্তি ও স্বচ্ছতার পরিবেশ পেলে শ্রম-শান্তির মাঝখানেও সে জানাতো প্রকৃতিকে তার অন্তরের আবেদন, তাই বিশ্বনিয়ন্ত্রার ধারণা রূপায়িত হয়েছিল সুপ্রাচীন যুগেই মানুষের কাছে। নিজের চেয়ে শ্রেষ্ঠ ও শক্তিমানের সার্থকতা সে বুঝত, দুঃখ-বেদনার মধ্যে শান্তির আশায় ঈশ্বরকে জানাতো তাই সে প্রাণের গোপন কথা। স্বর থাকত সেই কথায়, বিচিত্র স্বরের সমাবেশ না থাকলেও একটি, দুটি বা তিনটি স্বরে ও সরল ছন্দে গানের নৈবেद्य সাজাতো সুপ্রাচীন কালের মানুষ। পাখী ও জন্তু-জানোয়ারের ডাকগুলিকে (ধ্বনিকে) সে মনে করতো সুমিষ্ট ও শান্তিদায়ক, সুতরাং সেগুলির করতো অমুকরণ, নিজেদের স্বর ও কথার মাধ্যমে সাজাতো সঙ্গীতের নৈবেद्य। নিরর্থক ছিল না তাদের গানের ভাষা। পার্থিব প্রয়োজনের জন্তুই তারা গাইতো গান। পরে সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে গানের রূপে এলো বিবর্তন, ভাবসম্পদে সঙ্গীত হলো পূর্ণ, অপার্থিব আদর্শকেও মানুষ করলো গ্রহণ।

সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে সংস্কৃতির মান ও রূপ যেমন হয় উন্নত, সঙ্গীতের পক্ষেও ঠিক তেমনি। ভারতীয় সঙ্গীত ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতারই একটি অপরিহার্য উপাদান। সঙ্গীতের ক্রমবিকাশের কথা আমরা ব্রাহ্মণসাহিত্য, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনায় উল্লেখ করবো। তবে সংহিতা, আরণ্যক ও ব্রাহ্মণ সাহিত্যগুলি আলোচনা করলে দেখা যায়, সঙ্গীতের রূপ ছিল গোড়াকার দিকে সহজ ও সরল, প্রার্থনা ও আন্তর আবেদনের আকারে হোত তা রূপায়িত। তোত্র, গান তথা

উদ্গান, গাথা প্রভৃতিই ছিল সঙ্গীতের রূপ। একেবারে আদিম যুগেও মানুষের ছিল সমাজ, সুতরাং সঙ্গীতও ছিল তার সমাজে, তবে তা ছিল একটি, দুটি বা তিনটি স্বরে অতি সহজ সাধারণভাবে লীলায়িত। হাড় বা কাঠের বাঁশী ও চামড়ার বাজ ছিল। নৃত্য ছিল উৎসবের অঙ্গ। ক্রমে সভ্যতার আলোক উজ্জলতর হোলে সংস্কৃতি ও সঙ্গীতের পরিবেশ দিব্যমহিমায় হলো উদ্ভাসিত। দেবতাদের বিচিত্র রূপ হলো কল্পিত, তাদের মহিমার প্রতি শ্রদ্ধা জানালো মানুষ। দেবতাদের রূপ অগ্নির মাধ্যমে যজ্ঞায়িতে হোত কল্পিত। অগ্নির পূজা ও যাগযজ্ঞে আহুতি দানই ছিল তখন পূজা। সূর্যপূজা থেকে অগ্নি-পূজার হোল রূপায়ণ, তাহলেও সংস্কারের বশে মানুষ উপাসনা করতো সূর্যরূপী অদিতির। পৃথিবীস্থ সূর্যরূপী যজ্ঞায়িতে আহুতি দেওয়া হোত হবিঃ, অগ্নিমুখে দেবতার। করতেন যজ্ঞভাগ গ্রহণ। আহুতিদানের সঙ্গে সঙ্গে ছন্দায়িত গান বা গাথার হোত অমুরণন, যজ্ঞে ও উপাসনার সঙ্গে সঙ্গীতের হয়েছিল এ'-রকম কোরেই অভিব্যক্তি। সঙ্গীতের সঙ্গে থাকতো বিভিন্ন বাজ্যযন্ত্র ও নৃত্যছন্দ এবং তাদের সাহায্যে সাজিয়ে তুলেছিল মানুষ সামগানের মহিমময় রূপ।

॥ বৈদিক যুগে সাতস্বর ॥

লৌকিক স্বরের নাম ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, দৈবত ও নিষাদ। বৈদিক স্বরের পাশাপাশি লৌকিক স্বরের অমূলীন হোত কিনা এনিষে ঐতিহাসিকদের মধ্যেও মতভেদ কম নেই। অমূল্যত যুগে আদিম অধিবাসীদের (ancient aboriginal tribes) মধ্যে সহজ সরল হোলেও গান ছিল, সুতরাং স্বরও ছিল। সেই স্বর কিন্তু বৈদিক সামগানের প্রথমাদি স্বর নয়। গ্রামে ও পল্লীতে লোকসঙ্গীতে প্রচলিত ছিল লৌকিক স্বর, সুতরাং প্রাচীন যুগেও ষড়্জাদি লৌকিক স্বরের অস্তিত্ব ও অমূলীন ছিল একথা অনুমান করা অসঙ্গত নয়। ছ'টি স্বরের যা থেকে বিকাশ তাকে বলে ষড়্জ। এক, দুই বা তিনটি মাত্র স্বরে আদিম ও অমূল্যর যুগের গান ছিল লীলায়িত। ক্রমে বৌদ্ধিক বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে এক, দুই বা তিন স্বর থেকে সাত স্বরের হয়েছিল সৃষ্টি বৈদিক যুগেই। তবে প্রাগৈতিহাসিক যুগে সিদ্ধ-সভ্যতার গানে কতগুলি স্বরের ব্যবহার হোত তা মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার ধ্বংসস্তুপ থেকে আবিষ্কৃত বাঁশী, বীণা

বা যুদ্ধাদি উপাধান থেকে নির্ণয় করা স্বকঠিন। তবে বৈদিক যুগে সাত স্বরের ছিল বিকাশ—যদিও সামগান গাওয়া হোত প্রধানত পাঁচটি অথবা ছ'টি স্বরে। কোন কোন বৈদিক শাখার গানে সাত স্বরেরও প্রচলন ছিল। প্রত্নতাত্ত্বিক পিগট বৈদিক যুগের গানে সাতস্বরের ব্যবহার সম্বন্ধে উল্লেখ কোরে বলেছেন : "There is some interesting evidence for Aryan music. Cymbals were used to accompany dancing, and in addition to this and the drum there were reed flutes or pipes, a stringed instrument of the lute class, and a harp or lyre, which is mentioned as having seven tones or notes. This last piece of information is important for our knowledge of ancient music".¹

বৈদিক, যুগে আচিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ এই সাত শ্রেণী বা জাতির গানের বিকাশ ছিল এবং এই শ্রেণী বা জাতিগুলি স্বরের বিভিন্ন সংখ্যাকে নিয়ে ছিল সার্থক। যেমন,

আচিক	—	এক স্বরের গান,
গাথিক	—	দুই " "
সামিক	—	তিন " "
স্বরাস্তর	—	চার " "
ঔড়ব	—	পাঁচ " "
ষাড়ব	—	ছয় " "
সম্পূর্ণ	—	সাত " "

আচিক ও গাথিক গানের বিকাশ ও অনুশীলন একেবারে আদিম জাতিদের মধ্যেই ছিল সীমাবদ্ধ একথা অনুমান করা যায়। সামিক শ্রেণীর গান সম্বন্ধেও তাই। তবে বৈদিক সামগানে তিন থেকে সাত স্বরের ব্যবহার দেখে মনে হয় সামের বিকাশ সামিক থেকে সম্পূর্ণ যুগেই সার্থক ছিল। রুপার (Ruper) খননকার্য থেকে চারটি তার বা তন্ত্রীযুক্ত ধনুকের আকারে বীণার নিদর্শন পাওয়া গেছে এবং তা থেকে অনুমান করা যায় প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-সভ্যতার যুগে তিন থেকে চার স্বরেই ছিল সঙ্গীত লীলায়িত।

1. Vide *Prehistoric India* (1950), pp. 270-271.

সামপ্রতিশাখ্যে ও নারদীশিকায় শাখাভেদে বিভিন্ন স্বর-প্রয়োগের উল্লেখ আছে। মতঙ্গ (খ্রীষ্টীয় ৫ম—৭ম শতক) বৃহদ্দেশীতে বলেছেন : এক স্বর থেকে চার স্বরযুক্ত গানগুলি মার্গশ্রেণীভুক্ত নয়, তারা দেশী। শবর, পুলিন্দ, কঙ্কোজ, বঙ্গ, কিরাত, অঙ্গ, দ্রাবিড় প্রভৃতি জাতিদের মধ্যে চার স্বরযুক্ত গানের তথা দেশীগানের প্রচলন ছিল : “চতুঃস্বরাং প্রভৃতি ন মার্গঃ শবরপুলিন্দকঙ্কোজবঙ্গকিরাতবাহ্লীকাজ্জব্রিড়বনাদি প্রযুক্ত্যতে”।^২ মতঙ্গ দেশী ও মার্গ সঙ্গীতের মধ্যে পার্থক্য নির্ণয় করেছেন গানে স্বর-সংখ্যার-নিদর্শন দেখিয়ে। কিন্তু মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে (খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) একথা স্বীকার করেন নি।

॥ আর্য ও অনার্য সঙ্গীতের মিশ্রণ ॥

বৃহদ্দেশী থেকে জানা যায়, পাঁচস্বরযুক্ত ঔড়ব থেকে সাতস্বরযুক্ত সম্পূর্ণজাতির গানগুলি মার্গ ও অভিজাত শ্রেণীর অন্তর্গত ছিল। তাই আটিক থেকে স্বরাস্তর পর্যন্ত গানের জাতিগুলির প্রচলন ও উল্লেখ বর্তমান সঙ্গীত-পদ্ধতির ভিতর পাওয়া যায় না, কেবল ঔড়ব থেকে সম্পূর্ণ জাতির ব্যবহারই দেখা যায়। শবর, পুলিন্দ, কঙ্কোজ, বঙ্গ, কিরাত, দ্রাবিড় জাতিদের সঙ্গীতে চার অথবা তার কম সংখ্যার স্বরের প্রচলন ছিল, তাদের তাই মার্গশ্রেণীভুক্ত না কোরে অহম্মত দেশীশ্রেণীর অন্তর্গত বলা হয়েছে। আবার মতঙ্গ একদিকে যেমন শবর-কঙ্কোজাদি জাতির গানকে কোলিগ্র দান করতে অস্বীকার করেছেন, অপর দিকে তেমনি মার্গশ্রেণীর মধ্যে আভীরী, ছেবাটা, গুজরী, পুলিন্দিকা, শবরী, দ্রাবিড়ী, সৈন্ধবী, পোরালী, বঙ্গালী, ঠক, কৈশিকী প্রভৃতি রাগগুলিকে অভিজাত বোলে গণ্য করেছেন। শুধু মতঙ্গই নন,—যাটিক, কণ্ঠপ, তুর্গাশক্তি প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীরাও এই অন্তর্ভুক্তিকে সাদরে গ্রহণ করেছেন।^৩ মতঙ্গ ঠক, সৌবীর, বোট্ট, বেসর প্রভৃতি রাগদের

২। বৃহদ্দেশী (ত্রিবাল্লম সংস্করণ), পৃ ৫২

৩। (ক) বৃহদ্দেশী (ত্রিবাল্লম সংস্করণ) পৃ ৯৮—১১৮

(খ) মার্কণ্ডেয়পুরাণে ৫৭ অধ্যায়ে ভারতবর্ষের চতুঃসীমা, সমস্ত দেশ ও জাতির বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া হয়েছে। সেখানে “পূর্বে কিরাতা যন্তান্ত্রে পশ্চিমে ধবনান্তথা” প্রভৃতি শ্লোক থেকে বোঝা যায়, সেই জাতিগুলি যজ্ঞ, অধ্যয়ন ও বাণিজ্যাদি করতো, সুতরাং তারা ছিল হুসভ্য জাতি : “ইজ্যাদ্যবাদিজ্যাতৈঃ কর্মভিঃ কৃতপাবনাঃ”।

মধ্যমগ্রাম থেকে বিকাশ লাভ করেছে বলেছেন এবং মার্গশ্রেণীভুক্ত অভিজাত ও প্রাচীন রাগ মালবটকশিক ও হিন্দোলাদির মতো তাদের সমান মর্যাদা দান করেছেন। তিনি বলেছেন,

ঠকরাগশচ সৌবীরস্তথা বৈ ঠকটকশিকঃ ।

বোট্টরাগশচ ষড়্জাখ্যে ভবেদ্ বেসরষাডবঃ ॥

হিন্দোলকস্ত বিজ্ঞেয়ো মধ্যমগ্রামসম্ভবঃ ।

মালবপঞ্চমটৈশ্চব মালবটকশিকস্তথা ॥

অঙ্গ, বঙ্গ, গাঙ্গার, শবর, পুলিন্দ, কন্বোজ, নিষাদ, গুজর প্রভৃতি জাতিই অনার্য-সংস্কৃতিসম্পন্ন ছিল কিনা এ-নিষে যথেষ্ট মতভেদ আছে। ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায়, তারা সকলেই অনার্যগোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত ছিল না, আর্যসভ্যতা ও সংস্কৃতিসেবীও অনেকে ছিল। অঙ্গদেশ মগধের পূর্বদিকে অবস্থিত ও চম্পানদীর দ্বারা মগধের সঙ্গে ছিল বিচ্ছিন্ন। ডঃ রায়চৌধুরী বলেন ‘বিধূরপণ্ডিতজাতক’-গ্রন্থে রাজগৃহকে (বর্তমান রাজগীর) অঙ্গদেশের নগর হিসাবে গণ্য করা হয়েছে। মহাভারতের শাস্তিপর্বে একজন অঙ্গরাজের উল্লেখ পাওয়া যায়, তিনি গম্বায় বিষ্ণুপাদপর্বতে যজ্ঞাহুষ্ঠান করেছিলেন। মহাভারতের সভাপর্বে অঙ্গ ও বঙ্গদেশকে একটি রাজ্য বোলে উল্লেখ করা হয়েছে। অঙ্গদেশের রাজধানীর নাম চম্পা—গঙ্গানদীর তীরে অবস্থিত ছিল। মাননীয় কানিঙ্কহাম ভাগলপুরের কাছে চম্পানগর ও চম্পপুর নামে দুটি গ্রামের কথা উল্লেখ করেছেন। মহাভারতে, হরিবংশে ও কতকগুলি পুরাণে চম্পাকে ‘মালিনী’ নামেও অভিহিত করা হয়েছে (মৎস্তুপুরাণ ৪৮।২৭; বায়ুপুরাণ ২২।১০৫—১০৬; হরিবংশ ৩।১৪২; মহাভারত ১২।৫।৬—৭; ১৩।৪২।১৬)।* ডঃ পুশলকারের মতে ঋগ্বেদে অঙ্গজাতির নাকি উল্লেখ পাওয়া যায় না, কিন্তু অর্থর্ববেদে (৫।২২) তার বর্ণনা আছে।* মাননীয় পার্জিটার অঙ্গজাতি তথা অঙ্গদেশের অধিবাসীদের অনার্য বলেছেন। ওল্ডেনবুর্গের মতে অঙ্গেরাই ছিল সুপ্রাচীন আর্যজাতি।

৪। Cf. *History and Culture of the Indian People: The Vedic Age*, Vol. I (1951), p. 256.

৫। Ibid., p. 256.

ঐতরেয়-আরণ্যকে (২।১।১) বগধ, চেয় প্রভৃতি পক্ষীদের নামের সঙ্গে নাকি বগ শব্দটির উল্লেখ পাওয়া যায়। বগধ মগধেরই নামান্তর। পক্ষীনামের প্রসঙ্গে ডঃ পুশলকার বলেছেন : “* * which probably means that they were non-Aryans, speaking languages not intelligible to the Aryans”। বোধায়গধর্মসূত্রে বঙ্গদেশের সঙ্গে অঙ্গের নামোল্লেখ আছে। শতপথব্রাহ্মণে (৩।১।২।১-২) নিষাদ শব্দ ‘নদ’ নামে একজন দক্ষিণদেশীয় রাজার পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে। ‘নদ’ থেকে পরবর্তীকালে নিষাদ শব্দের উৎপত্তি হওয়া বিচিত্র নয়। নিষাদদেশের অধিবাসীদেরই নিষাদ বলে। নিষাদজাতি আৰ্যগোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত ছিল। তারা অরণ্যচারী অনার্যজাতি নিষাদ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। সুতরাং জাতি হিসাবে আৰ্য ও অনার্য এই দু’রকম নিষাদেরই উল্লেখ পাওয়া যায়। নিষাদরাজ নলের নাম মহাভারতে ও বিভিন্ন পুরাণে উল্লেখ আছে। নিষাদদেশ সম্ভবত বিদর্ভের পাশাপাশি ছিল।*

বিভিন্ন সাহিত্যে ও শিলালিপিতে কাম্বোজের নাম গাঙ্কারের সঙ্গেই উল্লেখ দেখা যায়। সঙ্গীতে কাম্বোজী, খাম্বাজ বা খামাচী রাগ নাকি কাম্বোজদেশ থেকে আমদানী করা হয়েছিল, অথচ এই রাগে চারটির বেশী স্বরের প্রয়োগ আছে। বৃহদেন্দ্রীকার মতঙ্গ কাম্বোজকে অনার্যশ্রেণীভুক্ত এবং এদের গানে মাত্র চারস্বরের প্রয়োগের কথা বলেছেন, অথচ কাম্বোজকে ঠিক অনার্য দেশ বলা কঠিন। গাঙ্কারের মতো কাম্বোজ উত্তরাপথে তথা ভারতের উত্তরসীমান্তপ্রদেশে অবস্থিত।* কাম্বোজকে কম্বুজ বা কাম্বোডিয়াও বলে। কম্বুজ বা কাম্বোডিয়ায় আৰ্যভাষী হিন্দুদের বসবাস ছিল। জর্জ ইলিয়ট *Hinduism and Buddhism*, বি. আর. চট্টোপাধ্যায় *Indian Cultural Influence in Cambodia*, রমেশচন্দ্র মজুমদার তাঁর *Champa* প্রভৃতি গ্রন্থে কাম্বোজ বা কাম্বোজের সভ্যতা ও সংস্কৃতির কথা বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন। ডঃ রায়চৌধুরী বলেছেন : “Kamboja may have been a home of Brāhmanic learning in the later Vedic

৬। Ibid., p. 261.

৭। (ক) কাম্বোজের নাম পাওয়া যায় মহাভারতে ১২।২০।৭।৪৩ এবং রাজতরঙ্গিনীতে ৪।১৬৩-১৬৪; (খ) Cf. ডঃ বন্ধুয়া : *Asoka and His Inscriptions* (1946), pt. 1, pp. 92-93,

period. * * The presence of Aryas (Ayyo) in Kāmboja is recognised in *Majjhima-Nikāya* (11. 149)।” চীনা-পরিব্রাজক হুয়েন সাঙ্ (Hiuen Tsang) রাজপুরের বর্ণনা কোরে বলেছেন : “From Lampa to Rājapura the inhabitants are coarse and plain in personal appearance, of rude violent dispositions * *। They do not belong to India proper, but are inferior peoples of frontier (i. e., barbarian) stocks.”

হুয়েন সাঙ্ রাজপুর ও কাষোজকে এক ও অভিন্ন বলেছেন। যদিও মহাভারতে (২।২৭) অভিসার তথা রাজপুর ও কাষোজকে ভিন্ন বোলে বর্ণনা করা হয়েছে, তবু সকল সময়েই তারা ভিন্ন ছিল না। ডঃ রায়চৌধুরী বলেছেন : “We learn from a passage of the *Mahābhārata* (VII. 4. 5) that a place called Rājapura was the home of the Kāmbojas”। হুয়েন সাঙ্ কাষোজীদের বলেছেন অনার্থ। ভূরিদত্তজাতকের (৬।২০৮) বর্ণনাও তাই। নিরুক্তকার যাস্ক ও কাষোজীদের ভাষাকে আর্থভাষা থেকে ভিন্ন বলেছেন। সামবেদের বংশব্রাহ্মণে নাকি প্রাচীন কাষোজীদের উল্লেখ আছে। পণ্ডিত সিমারের (Zimmer) মতে কাষোজী ও মদ্ররা ছিল নিকট গোত্রীয় ও তারা ভারতের উত্তর-পশ্চিমফেলে বাস করতো। অধ্যাপক গ্রিয়ারসন কাষোজীদের ভিতর ইরাণীদের সাদৃশ্যের কথা উল্লেখ করেছেন। প্রাচীন পারশু-গ্রন্থরলিপিতে কাষোজী বা কাষুজিয়াদের নামোল্লেখ আছে।

ডঃ লক্ষণ-স্বরূপের মতে নিরুক্তকার যাস্ক কথ্যসংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষার ভিত্তিতে আর্থ ও অনার্থ জাতিদের ভাগ করেছেন। আচার্য যাস্ক বলেছেন কাষোজ ও প্রাচ্যবাসীরা প্রাথমিক সংস্কৃত ও আর্থ এবং উত্তরাঞ্চল-বাসীরা প্রাদেশিক প্রাকৃত ভাষার ব্যবহার করতো। এ’-থেকে বোঝা যায় কাষোজীরা সংস্কৃত ভাষাভাষী হোলেও ঠিক আর্থগোষ্ঠীভুক্ত ছিল না। উত্তরাঞ্চলবাসীরাও পূর্বাঞ্চলবাসীদের থেকে ভিন্ন ছিল। এ’-গ্রন্থের উল্লেখ কোরে ডঃ লক্ষণ-স্বরূপ বলেছেন : “He (Yāska) divides people

৮। Cf. *Political History of Ancient India* (1938), p. 126.

৯। Ibid., p. 127.

into those who employ primary forms and those who employ secondary forms. According to this distinction, the Kāmbhojas and the Easterners use primary and the Aryas and the Northerners derivative secondary forms. Yāska differentiates the Aryas and the Easterners and the Northerners. This shows that the Easterners and the Northerners were not Arya—atleast, were not regarded as such by Yāska—although they must have been brought under the influence of the Aryas to such an extent as even to adopt their language।”” মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি (১।১।১) এ’ সিদ্ধান্তেরই পক্ষপাতী ছিলেন।

অঙ্গ, পুণ্ড্র, শবর, পুলিন্দ, মূতিবরা কতক আৰ্যভাষাপন্ন ও কতক অনাৰ্য ছিল। ব্রাহ্মণসাহিত্যে এদের দহ্য নামেও অভিহিত করা হয়েছে। মহাভারতে (১২।২০৭।৪২) অঙ্গ, পুণ্ড্র, শবর, পুলিন্দ প্রভৃতিকে দক্ষিণদেশের অধিবাসী হিসাবে বর্ণনা আছে। অঙ্গেরা আসলে কৃষ্ণা ও গোদাবরী নদীর মাঝামাঝি স্থানে বাস করতো। পুণ্ড্রদের বাঙ্গালা ও বিহারবাসী বলা হয়েছে। পৌণ্ড্রবর্ধনের রাজধানী ছিল উত্তর-বাঙ্গালায়। ডঃ পুশলকার বলেন পুণ্ড্রা বাঙ্গালাদেশের অধিবাসী ছিলেন (“The Pundras are probably the ancestors of the Puros, and aboriginal caste in Bengal”)। ডঃ রায়চৌধুরীর মতে শবর ও পুলিন্দদের বর্ণনা মৎস্য ও বায়ুপুরাণে ‘দক্ষিণাপথবাসীনঃ’ হিসাবে পাওয়া যায়। শবররা অনাৰ্য ছিল। ঐতিহাসিক প্লিনি শবরজাতিতে ‘সুয়েরি’ (Suari) ও টলেমী ‘শবরী’ (Sabarae) নামে উল্লেখ করেছেন। ডঃ পুশলকার ও ডঃ রায়চৌধুরীর মতে শবররা ছিল সম্ভবত ভিজাগাপট্টমের পার্বত্য অঞ্চলে শবলু ও শৌর-জাতির একটি শাখাবিশেষ। গোয়ালিয়র-রাজ্যে ও উড়িষ্যার প্রান্তসীমায়ও শবরজাতির বাস ছিল।

পুলিন্দদের নাম মহাভারতে পাওয়া যায়। অশোকের সময়ে অঙ্গদের নামের সঙ্গে পুলিন্দদের নামোল্লেখ আছে। পুলিন্দদের রাজধানীর নাম ছিল পুলিন্দনগর। পুলিন্দনগর সম্ভবত দশার্ণা (মহাভারত ২।৫-১০) তথা বিদিশা

বা ভিল্লাপ্রদেশের দক্ষিণ-পূর্বদিকে অবস্থিত ছিল।” অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন মালবদের মতো পুলিন্দরাও স্বসংবদ্ধ ও স্বসংগঠিত ছিল। অশোকস্তম্ভের প্রাপ্তিস্থান রূপনাথের^{১১} পূর্বনাম ছিল দশানী। এই দশানী ও তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চল ছিল প্রাচীন পুলিন্দজাতির কুট্টিকেন্দ্র।^{১২}

বৃহদেঙ্গীকার মতজ্ঞ এ'-সকল জাতিকে অনাধ হিসাবে বর্ণনা করেছেন, অথচ এদের অনেকের ভিতরই সভ্যতা ও সংস্কৃতির রূপ সুপরিষ্কৃত ছিল। আবার বৃহদেঙ্গী, রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে অনেক অনাধ রাগে স্বরসংখ্যা যুক্ত কোরে তাদের আর্থগোষ্ঠী তথা মার্গশ্রেণীভুক্ত করা হয়েছে। মিশ্রণ সকল কালেই স্বাভাবিক ও সম্ভব এবং মিশ্রণের মাধ্যমে জাতির ও সংস্কৃতির পরিপুষ্টিই ঘটে। আদিম অনাধদের সঙ্গীত নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় তাদের গানে স্বরসংখ্যার প্রয়োগ ছিল কম ও তারি জন্ত তাদের দেশী বা দেশীয় সঙ্গীত বলা হোত।

আর্থজাতির রাগগোষ্ঠির মধ্যে যে অনাধদের বিচিত্র রাগ স্থান লাভ করেছে তার বিস্তৃত বিবরণ অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় “রাগ-রাগিনীর নামরহস্ত” নামক সূচিস্তিত ধারাবাহিক প্রবন্ধে^{১৩} এবং “রাগ ও রূপ” বইয়ের ভূমিকায় উল্লেখ করেছেন। সুবিশাল ভারতবর্ষে আর্থজাতি ছাড়া মালব, শক, হুণ, পুলিন্দ, যবন, পল্লব, শক, বাহ্লিক, গুর্জর প্রভৃতি অনাধ (?) জাতিদের বাস ছিল। যুদ্ধ-বিগ্রহ, ব্যবসা-বাণিজ্য, সামাজিক আদানপ্রদান-ব্যাপারে উভয় জাতির মধ্যে সৌখ্যভাব গড়ে ওঠে ও তারি ফলে উভয়ের মধ্যে রক্তমিশ্রণ সম্ভব হয়েছিল। সে’ মিশ্রণের জন্তই বৈদিকোত্তর গান্ধর্ব ও দেশীর মধ্যে যোগসূত্র হয়েছিল স্থাপিত এবং অনেক দেশী গান ও রাগ পেয়েছিল মার্গশ্রেণীর মধাদা।

১১। Cf. ডঃ রায়চৌধুরী : *Political History of Ancient India* (1938), p. 79.

১২। ডঃ কদুরা রূপনাথ সম্বন্ধে বলেছেন : “The three copies that lie * *, one ‘on the Rupanāth rock (Jabalpur, Central Provinces) lying at the foot of the Kaimur range of hills’ * *.’—*Asoka and His Inscriptions* (1946), pt. II, p 5.

১৩। প্রজ্ঞানানন্দ-প্রণীত “রাগ ও রূপ” বইয়ের “ভূমিকা”, পৃ. ৯-১০.

১৪। ‘সঙ্গীত-বিজ্ঞান প্রবেশিকা’ (প্রকাশক আর. বি. দাস, কলিকাতা), ১১শ বর্ষ, ১৩৪১, বৈশাখ—চৈত্র, পৃ. ১৯, ১৪৮, ২০৪, ২৬৭, ৪৬৭, ৪২৬, ৬৪৮, ৭১৫

॥ সঙ্গীতের মিশ্রণ ও প্রসার ॥

অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় (ক) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* প্রবন্ধে, (খ) *Rāgas and Rāginis* গ্রন্থে, (গ) লেখকের 'রাগ ও রূপ' গ্রন্থের ভূমিকায়,* (ঘ) 'সঙ্গীত-বিশ্বভারতী' নামক সভাপতির অভিভাষণ^১ প্রভৃতিতে এবং ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি তাঁর স্মৃতিস্তম্ভ *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times* প্রবন্ধে^২ সঙ্গীত ও সংস্কৃতির মিশ্রণ ও প্রসার নিয়ে আলোচনা করেছেন। বৃহদেদ্বীকার মতজ (খ্রীষ্টীয় ৫ম থেকে ৭ম শতক, আবার কেউ কেউ বলেছেন 'early period') থেকে 'সঙ্গীতরত্নাকর'-প্রণেতা শার্দূদেবের সময় (খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের প্রারম্ভ) পর্যন্ত মিশ্রণের কাজ চলে আসছে, কিন্তু ইতিহাসের দিক থেকে আর্ষসঙ্গীত তথা মার্গসঙ্গীতে অনার্ষসঙ্গীতের মিশ্রণ ও তার জগৎ ভারতীয় সঙ্গীত কতটুকু লাভবান অথবা ক্ষতিগ্রস্ত সে-সম্বন্ধে আলোচনা হওয়া উচিত। আর্ষ ও অনার্ষ জাতির মিশ্রণ শুধু ভারতের নয়, বিশ্বের ইতিহাসেও প্রসিদ্ধ এবং সকল স্থানে মিশ্রণের প্রচেষ্টা সমাজের শরীরে নূতন শক্তি ও প্রাণের স্পন্দন সৃষ্টি করেছে। অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন : "কিন্তু ভারত সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায় যে, আমাদের আর্ষসঙ্গীত অনার্ষজাতির নানা 'দেশওয়ালী' বা 'দেশী' সঙ্গীত হইতে প্রচুর পরিমাণে উপাদান সংগ্রহ করিয়া তাহার বৃহৎ কলেবর স্থপুষ্ট করিয়াছে। যে-কোন সৃষ্টির ইতিহাসে দেখা যায় প্রত্যেক কৃষ্টির রূপ নানা বিজাতীয় সভ্যতার উপকরণ আত্মসাৎ করিয়া পরিবর্দ্ধিত, সম্পূর্ণ কৃষ্টি ইতিহাসের পৃষ্ঠায় অত্যন্ত বিরল। সুতরাং আর্ষসঙ্গীত যদি অনার্ষসঙ্গীত হইতে নূতন রস বা

১। Cf. *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona.*

২। Cf. *Rāgas & Rāginis* (Nalanda Publications, Bombay, 1, 1948), pp. 70-76.

৩। Cf. প্রজ্ঞানানন্দঃ 'রাগ ও রূপ' (১৩৫৫), 'ভূমিকা', পৃ. ৮—১৮

৪। Cf. *Jhankār Music Circle*-এর ইং ১৯৫০ খ্রীষ্টাব্দের মূখ্য সভাপতির অভিভাষণ, পৃ. ৬—৭

৫। Cf. সঙ্গীতের পত্রিকা *Uttramandrā*, Vol. 1, March, 1940, pp. 21—26.

উপাদান আত্মসাৎ ও পরিণাক করিয়া তাহাকে আর্থসঙ্গীতের বিশিষ্ট রূপে রূপান্তরিত ও পরিণত করিয়া থাকে তাহাতে আর্থসঙ্গীতের শক্তিরই পরিচয় পাওয়া যায়, তাহার দুর্বলতার পরিচয় নহে"। সুতরাং ভারতবর্ষ যেমন সকল জিনিস দ্বিগুণে অপরাপর দেশকে পরিপুষ্ট ও সমৃদ্ধ করেছে, ভারতবর্ষও তেমনি নিজেকে হুমুস্ক করেছে অপরাপর দেশ ও জাতির সভ্যতা, সংস্কৃতি, শিল্প ও দর্শন প্রভৃতির উপাদানকে গ্রহণ কোরে। এতে কোরে বিশ্বসভ্যতার ইতিহাসে ভারতবর্ষ তার মান ও গৌরবকে সমুন্নত করেছে। ডঃ বাগ্‌চি সাংস্কৃতিক মিশ্রণের উল্লেখ কোরে বলেছেন : "India borrowed even in pre-Mahommedan times from the neighbouring countries those elements of culture which were essential for the development of her own civilisation, and had also helped them whenever necessary in developing their own. In fact, in these matters, exchange was of importance for the development of civilisation".

ভারতীয় সঙ্গীতে বিচিত্র মিশ্রণ-কাহিনীর অভাব নাই। ভারতীয় আর্থ-সঙ্গীত যেমন দেশ ও বিদেশের অনার্থসঙ্গীতের উপাদানকে আত্মসাৎ কোরে নিজের কলেবর পরিপুষ্ট করেছিল, তেমনি অপরাপর দেশের সঙ্গীতকেও দিয়েছিল তার প্রেরণা। ডঃ বাগ্‌চির মতে মুসলমান-অভিযানেরও পূর্বে ভারতীয় সঙ্গীতসেবীরা বিভিন্ন দেশের সঙ্গীত সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন ও হয়েন সাঙের ভ্রমণকাহিনীই তার চাক্ষুষ প্রমাণ। খ্রীষ্টীয় ৬৩০ থেকে ৬৪৪ শতক পর্যন্ত চৈনিক ভ্রমণকারী হয়েন সাঙ ভারতের অধিবাসীরূপে বাস করেছিলেন। তিনি রাজা হর্ষবর্দ্ধনের সভায় কামরূপের রাজা ভাস্করবর্ষণের সঙ্গে সাক্ষাৎ করেন। ভাস্করবর্ষণের সঙ্গে কথাপ্রসঙ্গে তিনি মহাচীনের রাজা টিস্-ইনের সংবাদ জানতে পারেন। ভাস্করবর্ষণ হয়েন সাঙকে এমন খবরও দিয়েছিলেন যে, ভারতের অনেকগুলি দেশীয় রাজ্যে কিছুদিন থেকে মহাচীনের রাজা টিস্-ইনের বিজয়কাহিনীর সঙ্গীত (খ্রীষ্টীয় ৬৩৬ শতকের পূর্ব পর্যন্ত) শোনা যাচ্ছে। ডঃ বাগ্‌চি এ' সম্বন্ধে লিখেছেন : "The song referred to was the song of the victory of the Chinese prince over a rebel general in 619 A. D., and it was already known in India before 636 A. D. when Bhāskaravarman met Hiuan

Ts'ang"। শোনা যায় আসামের বিভিন্ন রাজ্যগুলিতে ও ভারতের উত্তর-পূর্বপ্রান্তেও একসময়ে চীনাঙ্গীত প্রসার লাভ করেছিল।

ভারতবর্ষে চীনাঙ্গীতের প্রবেশ ও প্রসারতা লাভ করা মোটেই বিশ্বয়ের বিষয় নয়। বিশেষ কো'রে চীন ও জাপানের অভিজাত সঙ্গীত নানান কারণে ভারতীয় সমাজ ও সঙ্গীতের কাছে ঋণী। খ্রীষ্টধর্মের অভ্যুদয়ে ভারতীয় বৌদ্ধধর্মের (Indian Buddhism) প্রভাব বাণিজ্যিক আদানপ্রদানের মাধ্যমে ভারত ও মধ্যএসিয়ার দেশগুলিতেই শুধু নয়, পাশ্চাত্যের বিভিন্ন দেশেও বিস্তার লাভ করেছিল। ডঃ বাগ্‌চি এর প্রসঙ্গে বলেছেন : "During the early centuries of the Christian era they (Kuchians and the peoples of Central Asia) had accepted Indian Buddhism and many traits of India culture along with it"।^৬ জাপানে শিল্প ও সঙ্গীতের প্রসঙ্গে ডঃ কালিদাস নাগ উল্লেখ করেছেন : "Buddhism, of course, was the principal source of inspiration, and the decorative designs are found inlaid on the sandal-wood *Veenā* or lute called *Biwā* in Japanese country"।^৭

ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের ধারা ও উপাদান যে সোজা হুজিভাবে জাপানে অথবা চীনের মাধ্যমে জাপানের দেশগুলিতে ছড়িয়ে পড়েছিল একথা অধ্যাপক সিলভ্যা লেভিও *Lumbini Orchestra* নামক নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : "The importation of musical modes into Japan was proved by the Prof. Silvain Levi in his paper on the *Lumbini Orchestra*"। চীন ও জাপান যে ভারতবর্ষের কাছে সঙ্গীতের জ্ঞাত ঋণী সে কথা ডঃ বাগ্‌চি এবং অধ্যাপক গঙ্গোপাধ্যায় ফরাসী মনোবী সিলভ্যা লেভির উল্লেখ কোরে স্বীকার করেছেন। তাঁরা বলেছেন : "Further research will one day reveal that many elements of Indian music have been preserved in China and Japan. In this connection I should quote from a letter which the late Prof. Silvain wrote to me in 1925 from Japan :

৬। Cf. *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times*, p. 23.

৭। Cf. *India and the Pacific World* (1894), p. 250.

‘I can soon send you a Sanskrit stanza which I have restored from a faulty Chinese transcription, and also the music or the song, as preserved in the temple of Horiyuji. I had a very successfull visit to that temple. I even passed a night there. The abbot of monastety, Taki Join, is a teacher of the Vijnānavāda philosophy and can sing in a magnificent voice the ancient Buddhist songs. He can also sing the old Buddhist musical airs which were brought from China in ancient times. I have taken a notation of the airs and reconstructed the songs. India is going to get back one of its ancient melodies of not later than 8th century A. D’.’

অধ্যাপক অর্ধেক্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ও বলেছেন: “কিন্তু আর্বসকীত যেমন ঋণ করেছে, দানও দিয়েছে মুক্তহস্তে। প্রায় এসিয়ার নানা স্থানে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রচারের প্রমাণ পাওয়া যায়। আমি তিন বৎসর পূর্বে চীনদেশে চুংকিং সহরে চীনে থিয়েটারে অনেক পরিচিত ভারতের রাগ-রাগিণীর এবং তালের ব্যবহার শুনে এলুম। বিখ্যাত ফরাসী পণ্ডিত Sylvain Levi প্রমাণ করেছেন যে, খ্রীষ্টীয় সাত শতাব্দীতে ভারতের সঙ্গীতপদ্ধতি চীনদেশে প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল”। জাপানের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায় খ্রীষ্টীয় অষ্টম শতকে সম্রাট শোমুর রাজত্বকালে (৭২৪—৭৪৮ খ্রীষ্টাব্দ) চন্দনকাঠে নির্মিত ‘বিওয়া’-র মতো বীণাজাতীয় একরকম বাণ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল এবং সেই বীণায় বিনোদকের বিচিত্র রকমের ফুল ও পাখীদের প্রতিকৃতি খোঁদাই করা থাকতো। সেটি দেখতে ছিল সপ্ততন্ত্রীবীণার মতো (“Entire scenes are sometimes represented on a seven-stringed harp with its surface and backside all lacquered black and inlaid with gold and silver plates cut into figures of exqutsite workmanship”)। ‘বিওয়া’ (*Biwā*) ভারতীয় ‘বীণা’-র *Veenā* অভিন্নরূপ এবং তা’ সাতটি তারযুক্ত চিত্রবীণারই অনুলকরণ মাত্র। চীনের ইতিহাস পড়লে জানা যায়,

৮। ডঃ বাগ্‌চি বলেছেন: “The sudden death of Prof. Levi has removed the possibility of the publication of these notes”.

চীনদেশে ‘টিস্-এও’ (Ts’ao) ব্রাহ্মণবংশেই বিশেষভাবে সঙ্গীতের অহুশীলন হয়েছিল এবং তা’ বংশপরম্পরা প্রসার লাভ করেছিল। সে বংশের উল্লেখযোগ্য উত্তরাধিকারী ছিলেন মিয়াও-টা (Miao-ta)। তিনি খ্রীষ্টীয় ৬৫০-৭৭৭ শতকে চীনদেশে যান। খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে চীনে সঙ্গীত এতো ব্যাপকভাবে প্রসার লাভ করেছিল যে, চীনসম্রাট কাও-সু (Kah-su, 581—595 A. D.) আইন কোরে সঙ্গীতাহুষ্ঠান বন্ধ করতে চেষ্টা করেন, কিন্তু তিনি সমর্থ হননি। তাঁর উত্তরাধিকারী য্যাঙ্-টি (Yaug-ti) আবার সঙ্গীতের এমনই পক্ষপাতী ও অহুয়োগী ছিলেন তিনি ‘পো-মিংটা’ (Po Ming-ta) পদ্ধতিতে অনেকগুলি রাগ রচনা কোরে চীনা সমাজে প্রবর্তন করেন। ডঃ বাগ্‌চি য্যাঙ্‌টিকে ইন্দো-কুচীয় বংশের অন্তর্ভুক্ত বোলে অহুমান করেন, কারণ মধ্য-এসিয়ার উত্তরাঞ্চলে কুচিপ্রদেশ প্রসিদ্ধ ছিল এবং কুচিরা সঙ্গীতের অত্যন্ত ভক্ত ও সাধক ছিল। তারা ভারতীয় সঙ্গীত-সাধকদের মতো প্রকৃতির উপাসক ছিল। প্রকৃতির সামগ্রী ও ঘটনাকে অবলম্বন কোরে তারা সঙ্গীতের সাহিত্য ও সুর (রাগ) রচনা করতো—যেমন প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীত-সাধকেরা পশুপক্ষীর কলতানে তাঁদের সঙ্গীতিক সাত স্বরের উচ্চারণভঙ্গীর একা নিরীক্ষণ করেছিলেন।

চীনে সঙ্গীতাহুয়োগ ও সঙ্গীতের অহুশীলন যথেষ্ট পরিমাণে ছিল। চীনে সঙ্গীতের জলসার আয়োজন হোত ও পৃথিবীর ভিন্ন ভিন্ন দেশ থেকে শিল্পীরা সেই জলসায় যোগদান কোরে তাদের দেশ এবং সম্রাটের বৈশিষ্ট্য ও শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করতো। চীন সম্রাটই সঙ্গীতশিল্পীদের নির্বাচন কোরে আমন্ত্রণ জানানতেন। খ্রীষ্টীয় ৫৮১ শতকে একটি ঘটনা হোল যে, চীনসম্রাটের

২। Cf. *India and the Pacific World* (1941), pp. 280—281.

১০। কুচি প্রদেশ (Kucha) সম্বন্ধে ডঃ বাগ্‌চি বলেছেন : “Cucha was the most important of the northern kingdoms and played the same role as that Khotan in the diffusion of Buddhism. From the 2nd century B. C. till the beginning of the 11th century. A. D., the Chinese historians have taken notice of the country and in different epochs of its history admitted its importance. * * The greatest monastery of Cucha, so much praised by the Chinese writers, was named, according to Chinese evidence, after the famous monastery of Gāndhāra, founded by Kaniska”.—*Vide Indian Civilisation in Central Asia* (—*The Four Arts Annual* 1935, p. 172).

পক্ষ থেকে সঙ্গীতের একটি জলসার আয়োজন করা হোলে ভারতবর্ষ, কচ্ছ, বুখারা, সমরকন্দ, খাশগড় এবং তুরুদের বিভিন্ন অঞ্চল থেকে সঙ্গীতশিল্পীরা যোগদান কোরে তাঁদের সঙ্গীত-প্রতিভার পরিচয় দিয়েছিলেন। জাপান ও কম্বুজ বা কাশোজ বা কাশোডিয়া থেকেও কণ্ঠ এবং যন্ত্রশিল্পীরা সেই সঙ্গীতায়োজনে যোগদান করেছিলেন। তা'ছাড়া ইন্দো-কুচির সঙ্গীত ছিল চীনসম্রাটের অত্যন্ত প্রিয়; তিনি খ্রীষ্টীয় ৫৬০-৫৭৮ শতকে কুচির একজন বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞ স্বজীবকে সাহসে আমন্ত্রণ জানিয়েছিলেন। চীনদেশের ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায়, কুচীয় শিল্পী স্বজীব ভালভাবে গীটার বাজাতে জানতেন, আর জানতেন সাতটি স্বরগ্রামে ও গমকে লীলায়িত কোরে গান করতে: "He is also reported to have said that 'his father who was famous in the West as a musician had learnt the music through a tradition transmitted through generation, that there were seven kinds of systems and that the degrees in these seven systems when compered mysteriously concord'. The Chinese record enuvertates the names of the seven degrees:

1. *So-t'o-li*—even tone
2. *Ki-tche*—long tone
3. *She-tche* (*Sadja*)—Simple add staight tone
4. *Sha-heou-Kia-lam* (*Sahagrāma*)—Consonant tone
5. *Sha-la*—Consonant harmonious tone
6. *Pan-chen* (*Panchama*)—Fifth tone
7. *Seu (heou)-li-she*—Tone of the bull (*Rishabha*)."^{১১}

সাত স্বরগ্রাম বা স্বর ভারতবর্ষ থেকেই চীনদেশ গ্রহণ করেছিল। ডঃ বাগ্টি *Indian Civilisation in Central Asia* প্রবন্ধেও চীনের সাতস্বরকে ভারতবর্ষীয় বোলে উল্লেখ করেছেন: "The music of the country (*Kucha*), much appreciated in China from the 4th to 8th century A. D., reveals its *Indian origin*, as the name of

১১। Cf. *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times*, pp. 24-25.

some of its seven notes are given as *Sajda* (3), *Panchama* (6), *Virsa* (7) and *Sahagrāma* (4).’’

খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়—২য় শতক থেকে চীনে সঙ্গীতের বিকাশ হয়েছিল। ডঃ কালিদাস নাগ চীন ও এসিয়ায় সংস্কৃতিক জাগরণের আলোচনাগ্রন্থে চীন ও জাপানের সঙ্গীত সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন রাজা ফু-শির (King Fu-Hsi) রাজত্বকালে (2855—2738 B. C.) বীণার (“music of the lute”) বিশেষ প্রচলন ছিল। রাজা শিন-নাঙের (Shin-nung) সময়েও (2737—2705 B. C.) তন্ত্রী ও তারের যন্ত্রের (“stringd instruments”) বেশ বিস্তার লাভ করেছিল। রাজা হুয়াঙ-টি (King Huang-Ti, 2704—2595 B. C.) নিজে সঙ্গীতের স্বর, রিড্ অর্গান, ঘণ্টা (“discovered musical notes, the reed organ, bells”) প্রভৃতি আবিষ্কার করেছিলেন। রাজা য়াও (King Yao, 2357—2258— B. C.) সঙ্গীতে চর্মনির্মিত বাজ্যযন্ত্রের প্রবর্তন কোরে চীনের সঙ্গীতকে সমৃদ্ধ করেছিলেন (“enriched the music by introducing drums”)। রাজা শান্ (King Shun, 2258—2206 B. C.) সঙ্গীতে বাঁশী ও ঘণ্টা বাজ্যযন্ত্রের প্রবর্তন ও সঙ্গীতের সংস্কারসাধন করেছিলেন (“introduced and improved * * flutes and bells”)।’’

চীনাদের সঙ্গীতে ইন্দো-কুচীয় সঙ্গীতের ২১টি স্বর বা রাগ (“airs of Indo-Kuchean music”) এখনো-পর্যন্ত সম্বন্ধে রক্ষিত হোয়ে আসছে। ডঃ বাগ্‌চি তার উল্লেখ কোরে বলেছেন : “There are twenty names : 1. Ten thousand years (Japanese Banzai), 2. Hair pins (?), 3. The meeting of the 7th night, 4. The woman of jade taking round a cup, 5. The throwing of stones that prolong life, 6. The immortal saint that kept back the guest, 7. Throwing the bottle, 8. The eightfold chignon on the dancing cloth, 9. The boat of the dragon, 10. The fighting

১২। Of. (ক) *The Four Arts Annual* 1935 (Managing Editor, Haren Ghose), pp. 167 ; (খ) ‘ভারত ও মধ্যএশিয়া’, পৃ. ৭৩—৭৪

১৩। Of. *India and the Pacific World* (1941), pp. 148—149, 230—231, 250.

cocks, 11. The competition of flowers, 12. Shan shan (?), 13. Return to the old palace, 14. The flower of long life, 15. The twelve hours, 16. The sound of the diamond, 17. The dance of p'o-kia-eul, 18. The dance of the smamll god, 19. The supreme wisdom, 20. The self of kashgar".

আৰ্যসঙ্গীতে আভীর, কাষোজী, তুরুক, আৰ্ধেনিয়ান, জাবিড়, পুলিন্দ, কিরাভ, বাহ্লীক, শবর, অল্প প্রভৃতি অনার্যজাতির (?) সঙ্গীত মিশ্রিত হোয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের ভাণ্ডার পরিপূর্ণ করেছিল একথা বৃহদেঙ্গীকার মতঙ্গ ও মতঙ্গোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা স্বীকার করেছেন। মতঙ্গ 'ভাষাগীতি' যে দেশী ও বিদেশী (?) তথা আৰ্য ও অনার্যসঙ্গীতের মিশ্রণে সৃষ্টি সেকথা নিজেই উল্লেখ করেছেন : "সংকীর্ণা চ মতা নিত্যাং জ্ঞেয়া বৈদেশসম্ভবা।" "বৈদেশসম্ভবা" শব্দগুলি দ্বারা বিদেশ থেকে উৎপন্ন একথাই বোঝা যায়। তুরুকতোড়ী, শকমিশ্রিত, পোট্ট, টক, বোট্ট, তুরুকগোড়, আভীরী, কাষোজী প্রভৃতি রাগনাম থেকে বোঝা যায় যে এগুলি আৰ্যভিন্ন রাগ। কিন্তু জাবিড়, অল্প, তুরুক বা তুরুক প্রভৃতি জাতিরা আৰ্যভিন্ন হোলেই যে অনার্য তথা সংস্কৃতিবিহীন নামে অভিহিত হবে এমন কোন নিয়ম নেই। আভীরীরাগ আভীরজাতি অথবা দেশ থেকে উৎপন্ন : "আভীরীদেশসম্ভবা" (বৃহদেঙ্গী, পৃ' ১২১), কিংবা কিন্নরগণকর্তৃক গীত : "কিন্নরৈরপি গীমতে" (বৃহদেঙ্গী, পৃ' ১২১) এ'সবের উল্লেখ পাওয়া যায়। কতকগুলি রাগ যে বিদেশ ও আৰ্য-নামাক্ত অল্প জাতি থেকে ভারতীয় সমাজে আমদানী হয়েছিল একথা সকলেই স্বীকার করেন। অধ্যাপক অর্ধেন্দ্র কুমার গঙ্গোপাধ্যায় এ' প্রসঙ্গে বলেছেন : " * the melodies derived their names from the ancient tribes, inhabiting various parts of India. Thus the Śakas, the Pulindas, the Abhiras, the Sauvars, and the Bhairavas (Bhīravās) appear to have but their names to the following rāgas : Śaka-rāga (with variants called Śaka-tīlaka—Śaka-misrita), Pulindi-rāga, Abhiri, Sāverikā (Sāveri) and Bhairava-rāga. * * Gurjari may have come from the

ancient tribes known as the Mālavās, the Andhras, and the Gurjaras respectively. * * Bhotta, a very early melody, may have come from the region of Thibet (Bhotta) just as Gauda (Eastern Bengal) * *.”

মনে রাখতে হবে, তুরুস্কতোড়ী, কর্ণাটগোড়, তুরুস্কগোড়, ঠক্কৈশিক বা ঠক্কৈশিক, মহারাষ্ট্রগুজরী, সোরাষ্ট্রগুজরী, দ্রাবিড়গুজরী, দক্ষিণগুজরী প্রভৃতি রাগগুলির নামের অর্থ এ’ নয় যে, তুরুস্কদেশ থেকে তোড়ী বা কর্ণাটদেশ থেকে গোড়, ঠক্ক থেকে কৈশিক, মহারাষ্ট্র, সোরাষ্ট্র, দ্রাবিড় বা দক্ষিণ তথা দাক্ষিণাত্য থেকে গুজরীর আমদানী হয়েছিল, আসলে এদের নামের অর্থ হোল তোড়ীর ও গোড়ের প্রচলন যেমন আৰ্যসঙ্গীতে ছিল, তেমনি তুরুস্কও ছিল; কিংবা একই গুজরীরাগ মহারাষ্ট্রে, সোরাষ্ট্রে, দক্ষিণে ও দ্রাবিড়জাতিদের ভিতরও প্রচলিত ছিল, আর তাদের প্রকাশে বৈচিত্র্য ও গঠনে সামান্য বিভিন্ন হোলেও আসল রূপের মধ্যে ঐক্য ও সাম্য ছিল এবং সেদিক থেকে ভারতীয় আৰ্যসমাজ তোড়ী, গোড়ী ও গুজরীকে সমাদরে গ্রহণ কোরে তার সঙ্গীতভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করেছিল। ডঃ বাগ্চী একথাই স্বীকার কোরে বলেছেন : “*Turuṣkatodī and Turuṣka-gauda* certainly did not mean *Todī and Gaudī* as sung by the *Turuṣkas* or *Turks*, but *Turkish airs* which were similar to *Indian airs* and could thus be easily affiliated to them”.

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরা রাগনামের উচ্চারণে ও লিখনে যথেষ্ট ভুলভ্রান্তিও দেখিয়েছেন, যেমন কোন জায়গায় ‘বোট্ট’, আবার কোন জায়গায় ‘ভোট্ট’ নামের উল্লেখ করা আছে। বৃহদেদশীতে ৮৫ পৃষ্ঠায় (ত্রিবাঙ্গম্ সং) মতঙ্গ বলেছেন ‘হর্মাণপঞ্চম’ (“শকাখ্যঃ ককুভন্তথা হর্মাণপঞ্চমঃ”), আবার ১০০ পৃষ্ঠায় উল্লেখ করেছেন “ভম্মাণপঞ্চমঃ” (“শুদ্ধমধ্যমিকাজাতোভবেদ্ ভম্মাণপঞ্চমঃ”)। তাছাড়া ‘তন্তার্থঃ’ বলে ভম্মাণপঞ্চমকে তিনি ‘মধ্যমগ্রামঃসম্বন্ধঃ’ প্রভৃতি বলেছেন। বৃহদেদশীর ৮৫ পৃষ্ঠায় ‘হর্মাণপঞ্চম’ ‘সাধারণ’-শ্রেণীর অন্তর্গত

১৫। (a) *Rāgas and Rāginis* (1948). pp. 72-74; (b) প্রজ্ঞানানন্দ-লিখিত ‘রাগ রূপ’-এর ভূমিকা, পৃ ৮-১২; (c) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—*Annals of the Bhandakar Oriental Research Institute, Poona*).

রাগ, আবার গ্রামরাগও বটে। পুনরায় ১০০ পৃষ্ঠায় তাকে গ্রামরাগহিসাবে মধ্যমগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে, কিন্তু মধ্যমগ্রামের রাগ বর্তমান সমাজে সম্পূর্ণ অচল। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকে শার্ঙ্গদেব সঙ্গীতরত্নাকরের দ্বিতীয় রাগবিবেকাদ্বায়ে ১২০ শ্লোকে ‘ভম্মাণ’-শব্দের পরিবর্তে ‘ভম্মাণী’ রাগের উল্লেখ করেছেন : “পঞ্চমস্ত্র বিভাষা সত্তম্মাণী মন্ত্রষড়্জভাক্”। এক্ষেত্রে হর্ম্মাণ, ভম্মাণ ও ভম্মাণী রাগনামগুলিতে অক্ষরবিকৃতি ও উচ্চারণগত পার্থক্য থাকায় প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের উল্লিখিত রাগনামের বাথার্থ্য-সম্বন্ধে পরবর্তী শাস্ত্রী ও শিল্পীদের কাছে সন্দেহ আসা মোটেই অস্বাভাবিক নয়। এ’ সম্বন্ধে ডঃ বাগ্‌চির অভিমত হোল বোট্ট, ভোট্ট বা ভোট যেমন তিব্বত বা ভোটদেশেরই নামান্তর, হার্ম্মাণ, ভম্মাণ বা ভম্মাণী তেমনি আরমেনিয়ার নামান্তর, কেননা অপরাপর বিদেশী জাতির ও বিশেষ কোরে মধ্যএশিয়ার ইরাণীদের মতো আর্মেনিয়ানরাও ভারতের সঙ্গে বাণিজ্যিক ব্যাপারে বিশেষভাবে লিপ্ত ছিল এবং সেদিক থেকে ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতার উপাদান নিজেদের দেশে বহন করা আর্মেনিয়ানদের পক্ষে অসম্ভব ছিল না। তিনি বলেছেন : “Of the other names, Coksa is unknown, but Botta * * may be connected with the Indian names of Tibet. Bhota (Bhautta, Bhotta), which however does not occur either in Sanskrit inscriptions or texts before the 7th century A.D. The other name, *Hārmāṇa* seems to be of great interest. Matang mentions it only once as *Hārmāṇa*. * * but in another place as *Bhammāṇa* * *. Sangitaratnākara mentions it as *Bhammāṇi*. * * It seems that *Harmāṇa* (Prākṛit—*Hammāṇa*) was the correct form of the name and *Bhammāṇa* came into being through the mistake of scribes, ‘h’ being similar to ‘bh’, in North Indian script. Even *Hārmāṇa* is unknown, but it is not quite unreasonable to suggest a connection of this name with the ancient name of Armenia—*Armina*”.

‘বোট্ট’-রাগের জন্ম ভোটদেশ বা তিব্বত থেকে একধার মীমাংসা না হয় করা গেল, কিন্তু ‘ঠক’ বা ‘টক’ রাগের মীমাংসার বিষয়ে একটু গুণগোল দেখা যায়। ঠক বা টক ও বোট্ট রাগ যে এক নয় তা মতজই বৃহদেীতে

(পৃ. ১০৫) উল্লেখ করেছেন। ঠক বা টকরাগকে মতঙ্গ বেশ প্রাচীনতা ও প্রধানত্বের সম্মান দিয়েছেন। এমন কি টক যে আদিরাগ সে'কথাও তিনি "টকরাগে দশদে" প্রভৃতি শ্লোকের মাধ্যমে ইঙ্গিত করেছেন। টকরাগ অস্ত্রান্ত্র রাগের সঙ্গেও তার মিতালী পাঠিয়েছিল, যেমন টক বা ঠককৈশিক প্রভৃতি। 'পোট্ট'-রাগও টকরাগ থেকে ভিন্ন। টকরাগ "লক্ষ্মীপ্রীতিকরস্বাং"—লক্ষ্মীদেবীর প্রীতির কারণ। টকরাগকে যদি 'টক' বা 'টক্ক' নামক অনার্ব-জাতির অবদান হিসাবে গণ্য করা যায় তবে আর্ধদেবী লক্ষ্মীর তা কিতাবে প্রীতিকারক হোতে পারে তাও বিচারের বিষয়, অথবা বলা যায় প্রথমে শস্ত্রাধিষ্ঠাত্রী দেবী (corn-goddess) লক্ষ্মী ছিলেন অনার্বদের উপাস্তা, পরে তিনি আর্ধগোষ্ঠীভুক্ত হয়েছিলেন। কিংবা অনেকে টকজাতিকে পরবর্তীকালে মিশ্রিত ও সংস্কৃত আর্ধজাতি হিসাবে গণ্য করেন, কাজেই এমন হোতে পারে অনার্ব টকজাতি পরবর্তী যুগে আর্ধজাতির সঙ্গে মিশ্রিত হওয়ার ফলে আর্ধকোলিত্র লাভ করেছে ও পরে আর্ধশ্রেণীর লক্ষ্মীদেবীর সঙ্গে তাদের রাগকে সম্পর্কিত করেছিল। কাজেই 'আর্ধ ও অনার্বের মিশ্রণ' শব্দকে আমাদের সাবধানে বিচার কোরে দেখা উচিত। টকজাতির টকরাগ এখন সমাজে 'টংকী' বা 'টংক'-রাগ-নামে পরিচিত কিনা কে জানে। অধ্যাপক অর্ধেন্দ্র-কুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন: "সিদ্ধুনদীর এট-টক (At-tock, At-tak) সহরে ছিল তাহাদের (টকজাতির) ক্ষুদ্র সাম্রাজ্যের আর একটি কেন্দ্র। পরে তাহাদের কোন কোন শাখা ইসলামধর্ম গ্রহণ করে। কিন্তু গণগত নাম তাহারা এখনও রক্ষা করিতেছে। এই গণের আধুনিক নাম 'টংক' (Tonks or Tanks)"। সুতরাং টকজাতির অবদান টকরাগ যে বর্তমানে 'টংক' নামে পরিচিত তাও এমন কিছু অভাবনীয় বা অসম্ভব ব্যাপার নয়। আভীরীরাগ আভীরজাতির দান। ঠিক সে'রকম দক্ষিণ-কোশল ও উড়িষ্যাবাসী শবরজাতিও শাবেরী বা সাবেরী বা স্রাবেরী রাগ সৃষ্টি করেছিল। সঙ্গীতে রাগ-রাগিণীদের ক্ষেত্রে ঐতিহাসিকী মনোবৃত্তি নিয়ে আলোচনা ও অহুসীলন করলে জাতিজ ও দেশজ রাগগুলির সত্যকারের রহস্য সাধারণ সমাজে প্রকাশিত হোতে পারে। রাগ-রাগিণীদের সাধনার পিছনে আধ্যাত্মিকী দৃষ্টিভঙ্গি প্রধান বোলে গণ্য হোলেও ঐতিহাসিকী ও বৈজ্ঞানিকী দৃষ্টিও উপযোগিতা আছে। আলো ও ছায়ার মধ্যে যেমন মিতালী, সঙ্গীতের ব্যবহারিক (practical) ও ঔপপত্তিক (theoretical) অংশ-

দুটির মধ্যেও তেমনি মৈত্রীর ভাব আছে। বিশেষ কোরে ঐতিহাসিকী মনোবৃত্তি ও অহুসদ্ধানের অভাবে ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক-কিছু মূল্যবান সামগ্রী আজ বিশ্বতির গর্ভে বিলীন হোতে বসেছে। ব্যবহারিক সাধনার চান্দ্র্য অভিজ্ঞতা ও সূক্ষ্মদৃষ্টি এবং শাস্ত্রীয় জ্ঞানের পাশাপাশি বৈজ্ঞানিক ও ঐতিহাসিক অহুসদ্ধিৎসাই একমাত্র ভারতীয় সঙ্গীতের মতো গভীর ও সুবিশাল শিল্প বা বিজ্ঞার রহস্তভেদ করতে সক্ষম।

॥ ভারতবর্ষের সঙ্গে ভারতেতর দেশের যোগাযোগ ॥

নানান যাত-প্রতিযাত ও অহুকুল-প্রতিকূল পরিবেশের মধ্য দিয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের অগ্রগতি যেমন চিরদিনই অপ্রতিহত, তেমনি বিশ্বের অন্যান্য দেশের সঙ্গে তার সম্পর্কও স্থাপিত হয়েছিল এবং তাতে কোরে ভারতবর্ষ অন্যান্য সকল দেশকে তার সঙ্গীতসমৃদ্ধি দান কোরে তাদের মহিমোজ্জ্বলই করেছিল। প্লিনি, ষ্ট্রাবো, মেগাস্থিনিস, হেরোদোতাস, প্রোফাইরি প্রভৃতি প্রাচীন বিদেশী ঐতিহাসিকেরা ভারতের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক যোগাযোগ যে পৃথিবীর সকল দেশের সঙ্গেই স্থাপিত হয়েছিল একথা মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন। তাছাড়া ভারতের প্রাচীনতাকে তাঁরা প্রগতি জানিয়েছিলেন প্রকার ভাব নিয়েই। স্বামী অভেদানন্দ এ' প্রসঙ্গে বলেছেন : "If we read the writings and historical accounts left by Pliny, Strabo, Magasthenes, Herodotus, Prophyry and other ancient authors of different countries, we shall see how highly the civilization of India was regarded by them. In fact, between the years 1500 and 500 B. C., the Hindus were so far advanced in religion, metaphysics, philosophy, science, art, music, and medicine that no other nation could stand as their rival, or compete with them in any of these branches of knowledge".^{১০}

আলেকজান্দ্রিয়ার সুবিশাল গ্রন্থাগার ও সাংস্কৃতিক কেন্দ্রের কথা বিশ্বের ইতিহাসে প্রসিদ্ধ, কিন্তু তাও ভস্মীভূত হয়েছিল বিধর্মীদের অত্যাচার

১০। (ক) Cf. *India and Her People* (1905-6), p. 217 ; (খ) Dr. S. Radhakrishnan : *Eastern Religion and Western Thought* (2nd ed., 1240).

ও উপদ্রবের জন্ত। গ্রীটসব্রাট আলেকজান্ডারের ভারত-অভিযানের ফলে প্রাচীন গ্রীসদেশের সঙ্গে ভারতবর্ষের সম্পর্ক স্থাপিত ও হৃদয় হয়েছিল। আলেকজান্দ্রিয়া তখন কেবল সাংস্কৃতিক কেন্দ্ররূপেই পরিচিত ছিল তখন, ভারতবর্ষ ও গ্রীসের মধ্যে বাণিজ্যিক যোগাযোগ রক্ষারও একটি প্রধান স্থান হিসাবে পরিগণিত হয়েছিল। স্বামী অভেদানন্দ সে কথার উল্লেখ কোরে বলেছেন: “At that time Alexandria became the centre of trade and commerce between India and Greece, and there was great opportunity for interchange of ideas between the Hindus and Western nations”.

খ্রীষ্টপূর্ব ২৬০ শতকে সম্রাট অশোকের রাজত্বকালে বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা সাইবেরিয়া থেকে সিলোন, চীন থেকে ইজিপ্ট, সিরিয়া, পালেস্তাইন, আলেকজান্দ্রিয়া প্রভৃতি দেশে ভগবান বুদ্ধের বাণী ও আদর্শ প্রচার করে-ছিলেন। ধর্মপ্রচারের সঙ্গে সঙ্গে ভারতের সকল রকম সাংস্কৃতিক ভাবধারার বিস্তার হয়েছিল ভরতেভর দেশে। সকল দেশের ঐতিহাসিকেরা একথাও স্বীকার করেন যে, বৌদ্ধযুগে ভারতের সঙ্গে অন্যান্য দেশের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক আদানপ্রদানের পূর্বে স্প্রাচীন সিদ্ধুসভ্যতার সময়েও ভারতের সঙ্গে বিশ্বের প্রধান প্রধান দেশের যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। প্রত্নতত্ত্ববিদ মিহিরচাঁদ বলেন বিশেষ কোরে বাণিজ্যিক ব্যাপারে সিদ্ধু ও পাক্সাবের অধিবাসীদের সঙ্গে সম্ভবতঃ মেসোপটেমিয়ার অধিবাসীদের বেশ ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল, কেননা এই উভয় দেশের লোক সমুদ্র ও প্রাচীন গিরিপথ বোলানপাশের মধ্য দিয়ে পারস্পরিক মেলামেশার ভাবে অক্ষুণ্ণ রেখেছিল: “It is highly probable that the people of Sind and the Punjab were in close touch with the people of Mesopotamia, and traded with them both by sea and the old land route, running through the Bolan Pass”।^{১১} ডঃ রাধাকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় *Hindu Civilization* গ্রন্থে ভারতের সঙ্গে বিশ্বের অপরাপর দেশের ক্রিভাবে বাণিজ্যিক সম্পর্ক ছিল (*Intercourse*) তার বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।^{১২} তাছাড়া

১১। Cf. *Mohenjo-daro* (1933), p. 24.

১২। Cf. *Hindu Civilization* (1950), pp. 44-50.

আর্নেস্ট ম্যাকে মহেঞ্জোদাড়ো ও হরপ্পার সঙ্গে ভারতের অন্যান্য দেশের বাণিজ্যিক সম্পর্কের কথাও উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : “Imports to the Indus Valley from other parts of India make it clear that the people of the Indus cities traded with, if they did not control, much of the country’।”^{১৯} স্ভার লিওনার্ড উলির অভিমতও তাই। ডঃ ফ্রাঙ্কফোর্টও স্বীকার করেছেন সিদ্ধু-উপত্যকার সভ্যতার সঙ্গে বাবিলোনের সভ্যতার চাক্ষুষ সম্পর্ক ছিল। সুমেরু ও ইউফ্রেটিস উপত্যকা-দুটির সহরগুলি, মায়্যা, মেক্সিকো, ইণ্ডিয়ান-আর্কিপেলেগো, উত্তর ও দক্ষিণ আমেরিকা প্রভৃতির সঙ্গে সুপ্রাচীন যুগে ভারতের সকল-কিছুরই যোগসম্পর্ক এবং আদানপ্রদান ছিল।^{২০}

সুতরাং এক সময়ে ভারতবর্ষের অন্তর্বিহি: সকল দেশগুলির মধ্যে যে সাংস্কৃতিক ও সামাজিক সম্পর্ক ছিল তার চাক্ষুষ নিদর্শন পাওয়া যায়। ধর্ম, শিল্প, সভ্যতা ও সাহিত্যের মতো সঙ্গীতের অনুশীলনও জাতির মধ্যে অব্যাহত ছিল। ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি ‘ভারত ও ইন্দোচীন’ এবং ‘ভারত ও মধ্যএশিয়া’ গ্রন্থ দুটিতে চীনা ও বৌদ্ধ পরিব্রাজকদের ভ্রমণকাহিনীর প্রসঙ্গে ভারত ও ভারতের এমন কতকগুলি বর্হিদেহ ও জাতির নামোল্লেখ করেছেন যারা অনাৰ্হ হিসাবে মোটেই উপেক্ষিত নয়, বরং তাদের সভ্যতা ও সংস্কৃতি সম্পূর্ণভাবে ভারতীয় ও আৰ্হ ভাবাপন্নই ছিল। তিনি বলেছেন সমুদ্রপথে ভারতীয় সভ্যতার ধারা ইন্দোচীন, কঙ্গুজ, চম্পা, শ্রাম, যবদ্বীপ, বলীদ্বীপ প্রভৃতিতে বিস্তার লাভ করেছিল। স্থলপথেও ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত-প্রদেশ থেকে শুরু কোরে মধ্যএশিয়ার বিভিন্ন জাতির ভিতর ভারতীয় সংস্কৃতির বীজ রোপিত হয়েছিল। খ্রীষ্টীয় প্রথম শতক থেকেই ভারতবর্ষের সঙ্গে চীনদেশের ও মধ্যএশিয়ার নানান জাতির যোগসূত্র স্থাপিত হয়। জিনগুপ্ত ৫২২ খ্রীষ্টাব্দে গান্ধারদেশের রাজধানী পুরুষপুর-নগরে (বর্তমান পেশোয়ার) জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর পিতা বজ্রসার ছিলেন গান্ধারদেশের প্রধান মন্ত্রী। কপিশারাজ্য সে’সময়ে গান্ধার অপেক্ষাও সমৃদ্ধিশালী ছিল, কারণ ভারতবর্ষ থেকে উত্তরবাহিনী প্রধান পথ কপিশা হোয়ে বাহলীক ও অন্যান্য দেশে

১৯। Cf. *Indus Civilization*, p. 189.

২০। গ্রন্থকারের *A Forgotten Chapter of Indian Music* গ্রন্থ (১৯৫০ খ্রীষ্টাব্দে *Puja Annual, Hindustan Standard*, pp 132-138) দ্রষ্টব্য।

পৌছেচে। কপিশার আর একটি নাম কাকিরস্থান। ধর্মগুপ্ত নামে একজন ভারতীয় শ্রমণ তাঁর আচার্যের সঙ্গে কান্ধকুজ থেকে প্রথমে টকদেশে গমন করেন। টকদেশ পাঞ্জাবের উত্তর-অঞ্চলের একটি প্রাচীন নাম। পামিরের দুর্লভ্য স্থান অতিক্রম কোরে তাঁরা কাশনগরে উপস্থিত হন। কাশনগর ত্যাগ কোরে থিয়েন-শান পর্বতের পাদদেশ দিয়ে প্রথমে তাঁরা যান কুচার (প্রাচীন কুচা বা কুচী) দেশে ও পরে কুচার থেকে চীনদেশে।^{১১}

সেকালে ভারতবর্ষ হোতে মধ্যএশিয়া যাবার সব চাইতে প্রশস্ত পথ ছিল ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্তে পুরুষপুর (বর্তমান পেশোয়ার) থেকে কুভা (বর্তমান কাবুল) নদীর তীর বেয়ে। সে-পথে পড়তো আফগানিস্তান, গান্ধার, নগরহার, লনপাক, উড়িয়ান। প্রভৃতি রাজ্যগুলির মধ্যে কপিশা ছিল শীর্ষস্থানীয়। কপিশা তখন ছিল ভারতবর্ষের গণ্ডীর ভিতর। ‘সে-সব দেশের প্রাচীন শিক্ষা-দীক্ষাও যে ভারতীয় ছিল তার প্রমাণ সে-দেশের মাটি খুঁড়েই পাওয়া গিয়েছে’। কপিশা থেকে তিনটি গিরিপথের যে-কোনটি দিয়ে বাহ্লীকে (Bactria) যাওয়া যেত। ‘কাবুল হতে ঘোরাবান্দ নদীর ধার বেয়ে বামিয়েন পৌছানো যায়। কপিশার মত বামিয়েন ছিল নানাদেশীয় বণিকদের কেন্দ্রস্থান, কারণ হিন্দুকুশের উত্তরে যে সব রাজ্য ছিল, বিশেষতঃ হুন্দ, পারস্ত, সমরকন্দ, বাহ্লীক—সে সব দেশের বণিকেরা ভারতবর্ষের পথে, হয় বামিয়েন—না হয় কপিশাতে অস্থায়ী বা স্থায়ীভাবে বসবাস করতো।^{১২}

খ্রীষ্টীয় সপ্তম শতকের শেষ ভাগে আরব সৈন্য নবসংঘারাম আক্রমণ করে। সেই বিহারের প্রধান পুরোহিতেরা মুসলমানধর্ম গ্রহণ করতে বাধ্য হন। আরব ঐতিহাসিকগণ এই পুরোহিতদের ‘বরমক’ (সংস্কৃত—পরমক) নামে উল্লেখ করেছেন। তাঁদের প্রভাবে কালিক ভারতীয় গণিত, জ্যোতিষ, আবুর্বেদ ও দর্শনশাস্ত্রে আকৃষ্ট হন ও লোক প্রেরণ কোরে সিদ্ধদেশ হোতে এই সব শাস্ত্রের পুঁথি সংগ্রহ করান। এই সব গ্রন্থ শীঘ্রই আরবী ভাষায় অনূদিত হয় এবং সে দেশের পণ্ডিতদিগকে নূতন আলোচনায় উদ্বুদ্ধ করে।^{১৩} ‘খোঁটানে যে জাতি বাস করতো, খুব সম্ভব তারা ছিল একটা মিশ্রজাতি। তাদের মধ্যে প্রাচ্য-ইরাণীয়, শক, শূলিক, (বা হুন্দীয়),

চীনা, ভারতীয় সকল জাতিরই স্থান ছিল। সেখানে ভারতীয়দের খুব প্রাচীন উপনিবেশ ছিল তাতে সন্দেহ নেই। * * খ্রীষ্টীয় সপ্তম শতকে খোটারের যে বর্ণনা পাই তা থেকে বুঝতে পারি যে, সে-দেশের অধিবাসীরা ছিল হুসভা, তাদের মধ্যে নৃত্য-গীতের প্রচলন খুব বেশী।' 'প্রাচীন ইরাণীয় ও ভারতীয়দের মত একটি আর্থ জাতি। সে-জাতি ছিল হৃদর্শন, গৌরবর্ণ ও নীলচক্ষু। সে-জাতি মধ্যএশিয়ার অস্ত্রাশ্রয় জাতি হতে অনেক বেশী সভ্য ছিল এবং তাদের হাতে ভারতীয় সভ্যতা নতুন রূপ গ্রহণ করেছিল।' 'সে-জাতি ছিল সঙ্গীতপ্রিয় এ' সম্বন্ধে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে।' '

প্রমাণগুলি উদ্ধৃত করার উদ্দেশ্য মধ্যএশিয়ার বিভিন্ন দেশ ও জাতিগুলির মধ্যে ভারতীয় ভাবধারার যে অমূল্যবেশ ঘটেছিল এগুলি তারই প্রমাণ। মতঙ্গ বৃহদেদীতে শবর, পুলিন্দ, কাছোজ, বঙ্গ, বাহলীক, অজ্ঞ, দ্রাবিড় বা দ্রাবিড়দের অনার্থ হিসাবে গণ্য কোরে তাদের তিন বা চার স্বরযুক্ত গানকে মার্গ তথা অভিজাত বোলে গ্রহণ করতে অস্বীকৃতি জানিয়েছেন। কিন্তু মতঙ্গের সিদ্ধান্ত অমূল্যবান দৃষ্টিভঙ্গীর কাছে ততো মূল্যবান নয়, বরং ঐসব দেশ ও জাতিও সংস্কৃতির আলোকে তাদের সঙ্গীতকে সমৃদ্ধ করেছিল।

॥ বাণিজ্য ও ধর্ম প্রচারের মাধ্যমে ভারতীয় সঙ্গীতের বিস্তৃতি ॥

প্রাচীন যুগে বাণিজ্য ও ধর্ম প্রচারকে কেন্দ্র কোরে ভারতের সঙ্গীতও সর্বত্র প্রসার লাভ করেছিল। বৈদিক যুগে যজ্ঞবেদীর পাশে সামগরী অগ্নিতে আহুতি দেবার সময় বিচিত্র স্বরে ও ছন্দে সামগান করতেন। সেই সামগানই বিশ্বসঙ্গীতের মূল-উৎস। প্রধানত বাণিজ্যিক ব্যাপারে ভারতবর্ষ থেকে সঙ্গীত অস্ত্রাশ্রয় হুসভা দেশে আমদানী হয় এবং তারই জন্ম ভারতেতর সকল দেশ ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতধারার কাছে বিশেষভাবে ঋণী। যুদ্ধবিগ্রহ, ধর্ম প্রচার ও পারস্পরিক সাংস্কৃতিক যোগসূত্রই সকল জাতির ভিতর সঙ্গীতকলা বিস্তারের অস্ত্রতম কারণ। পাস্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ্ কার্ট সাচস্ অন্তত যন্ত্রসঙ্গীতের বিস্তৃতির বেলায় একথাই স্বীকার করেছেন একটু ভিন্নভাবে ('but on a cultural assimilation through agelong intercourse in warfare, trade and intermarriage')। ইসরায়েল ও ইজিপ্টের সঙ্গীতপ্রসারের প্রসঙ্গে কার্ট সাচস্

আবার বলেছেন : “Like Israle, Egypt had experienced a sudden importation of foreign instruments and musicians” ।^{১১} খ্রীষ্টপূর্ব ১৮শ শতকে ইজিপ্ট যখন এশিয়ার দক্ষিণ-পশ্চিমাঞ্চল আক্রমণ করে তখন সেখানকার অধীনস্থ রাজারা বিচিত্র রকমের বাজ্যযন্ত্রের সঙ্গে নর্তকী ও সঙ্গীতজ্ঞ নারীদেরও উপঢৌকন পাঠিয়েছিল। ঠিক সে সময়েই ইজিপ্টের সঙ্গীত-সমাজে যথেষ্ট পরিবর্তন দেখা দেয় এবং এশিয়া থেকে বিচিত্র রকমের এবং নূতন ধরনের বাজ্যযন্ত্রেরও সেখানে আমদানী হয়েছিল (“ * * several new types of harps were introduced ; shrill oboes replaced the softer flutes, lyres, lutes, and crackling durms were introduced from Asia”) । ভারতবর্ষের হিন্দু-সন্ন্যাসী ও বৌদ্ধ-ভিক্ষুদের মতো ইজিপ্ট, গ্রীস, ইংল্যাণ্ড প্রভৃতি দেশের ধর্মযাজকেরাও চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও সঙ্গীতের প্রসারতা ও উন্নতির জন্য যথেষ্ট পরিমাণে চেষ্টা করেছিলেন। পণ্ডিত কার্ট সাচ্স এ’ প্রসঙ্গে বলেছেন : “Historians of mediaeval and modern music would have to stress the creative role of monastic monks from Ireland in Carlovingian Germany , of Burgundian masters in the Indian Renaissance, of Italian composers all over Europe in the seventeenth century ; of the Florentine Lully as creator of the French national opera , of Handel’s music in England , and of German music all over the world in the nineteenth century.”^{১২}

শিল্পকলার জগতে জাতিভেদ নাই, সাম্প্রদায়িকতাও নাই এবং তার অঙ্গুলীলনে ও উন্নতিসাধনে গৃহবাসী ও বনবাসী উভয়েরই সমান অধিকার। কি প্রাচ্যে ও কি পাশ্চাত্যে কল্যাণকামী সন্ন্যাসী, ভ্রমণ বা ভিক্ষু এবং ধর্মযাজকেরা শিল্পে, সাহিত্যে, দর্শনে ও সঙ্গীতে অভিনব আবিষ্কার ও বিচিত্র উদ্ভাবনের পথে আলোকপাত করেছেন।

সকল দেশের সঙ্গীতকলার পিছনেই একটি ক্রমবিকাশের ইতিহাস আছে, এবং আলো ও অন্ধকারের বিচিত্র বিবর্তন ও ধারাকে নিয়ে সেই ইতিহাসের কাহিনী রচিত। ভারতবর্ষের সঙ্গীত-বিকাশের ইতিহাস আলোচনা করার

২৫। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), 62.

২৬। *Ibid.*, p. 62.

আগে ভারতেতর কয়েকটি দেশের সঙ্গীতাভিব্যক্তির সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেবার চেষ্টা করব এখানে। ইজিপ্ট, গ্রীস, এসিরীয়া, রোম, ইংল্যাণ্ড, রাশিয়া, আরব, পারস্য প্রভৃতি দেশগুলির সামাজিক, রাজনৈতিক ও ধর্মজীবনের ভিতর দিয়ে সঙ্গীত বিচিত্রভাবে বিকাশ লাভ করেছিল। ইজিপ্টে যুতের সমাধিস্থানে রক্ষিত পাতায় লেখা প্রমাণপঞ্জী (hieroglyphics), পাথর ও মাটির লেখমালা এবং হেরোদোতাস, ষ্ট্রাবো ও গ্রীসের অন্যান্য দার্শনিক ও ঐতিহাসিকদের বিবরণ থেকে প্রমাণ হয়, ইজিপ্টের অধিবাসীরা বিশেষ কোরে ধর্মাহুতানে, উৎসবে ও বিভিন্ন শোভাযাত্রায় সঙ্গীতের অহুশীলন করতো। ফ্রেডারিক ক্রোয়েট বলেছেন হেরোদোতাসের বর্ণনা থেকে জানা যায়, সঙ্গীতের প্রথম প্রবর্তনে ফ্রিজিয়ার নাগরিকদের সঙ্গে গ্রীসের অধিবাসীদের বেশ একটু মতবৈতের সৃষ্টি হয়েছিল। খ্রীষ্টপূর্ব দু'হাজার বছর আগে দ্বিতীয় রামেসিসের (Rameses II) রাজত্বকালে গ্রীস যখন পিরামিডের দেশে পরিণত, কর্মকান্ত দাস-শ্রমজীবীদের ভিতর তখন কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের যথেষ্ট প্রচলন ছিল; তারা স্ত্রী ও পুরুষ উভয়েই স্বাধীনভাবে সঙ্গীতের মেলায় যোগদান করতো। তখন কি কি যন্ত্রের প্রচলন ছিল ও কিভাবে সঙ্গীতের অহুশীলন হোত তার প্রমাণ পাথরের গায়ে খোদাই-করা ভাস্কর্য ও বিচিত্র চিত্র থেকে জানা যায়। ক্রোয়েট সে-সবের ঐতিহাসিক প্রমাণও দিয়েছেন এই বোলে, দাস-সঙ্গীতশিল্পীরাও (slave-musicians) বিভিন্ন বাত্মযন্ত্রের তথা সঙ্গীতের যথেষ্ট অহুশীলন করতো: "We find them constantly represented in the sculptures, in groups of from two to eight persons—some women and some men—playing on various instruments as the harp, pipe, flute; the harp, lyre, lute, double pipe, tambourine, the harp, double pipe, lute and flute (apparently the favourite collocation); the harp, double pipe, lute, lyre and tambourine, and other similar collocations."^১ প্রকৃতপক্ষে গ্রীসের ধর্মধাজকেরা শিল্প হিসাবে সঙ্গীতকে সাদরে গ্রহণ করেছিলেন। তাঁরা ধর্ম ও বিশেষ বিশেষ রাজকীয় অহুতানেও সঙ্গীতের

প্রবর্তন করেন, ফলে গ্রীসীয় সাম্রাজ্যে সর্বসাধারণের মধ্যে সঙ্গীতের যথেষ্ট প্রসার ও উন্নতি হয়েছিল।

॥ মধ্যপ্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সঙ্গীত ॥

ইজিপ্টের সঙ্গীতে রাগ ও স্বরসঙ্গতির (melody and harmony) বিকাশ ছিল পাশাপাশি ভাবে। গ্রীকদের কাছ থেকে ইজিপ্টবাসীরা সঙ্গীতের উপাদান গ্রহণ করে একথা ঐতিহাসিকেরা স্বীকার করেন। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০ শতকে পীথাগোরাস গ্রীসীয় সঙ্গীতপদ্ধতির উন্নতিবিধান করেন। আলিম্পস-দি-ফ্রিজিয়ান্ গ্রীসীয় সঙ্গীতে বাঁশী বা বেগুর প্রচলন করেন। সৈনিক গীতশিল্পী তায়বুতয়াসের (Tyrtaeus) সঙ্গীতে অবদানও বড় কম ছিল না। ইজিপ্টের অধিবাসীদের মতো গ্রীকরা বিভিন্ন ক্রীড়ায়, ধর্ম ও উৎসবাহুঠানে সঙ্গীতের অহুশীলন করতো। ১৮২৩ খ্রীষ্টাব্দে ডেল্ফি-মন্দিরের (Delphi) ধ্বংসস্থপ থেকে সঙ্গীতের এবং বিশেষ কোরে এপোলোর উদ্দেশ্যে একটি গাথাগানের নিদর্শন পাওয়া গেছে। রোমের কথা অবশ্য ভিন্ন। গ্রীকরা রোমনগরী আক্রমণ করার পর থেকে রোমের অধিবাসীদের ভিতর সঙ্গীত-শিক্ষার লিপ্সা জেগেছিল এবং সেই জাগৃতিষজ্জের প্রধান পুরোহিত ছিল গ্রীসের সৈনিক ও দাসগণ।

✓পাশ্চাত্যদেশে সঙ্গীতের প্রথম সৃষ্টি কিভাবে হয়েছিল তার চমকপ্রদ একটি কাহিনীর উল্লেখ করেছেন চ্যাপেল তাঁর সঙ্গীতের ইতিহাসে। তিনি বলেছেন হার্মেসের (Hermes) গাথায় পাওয়া যায়, জন্মের পর হোমার কিন্নেনি-পর্বতের (Mount Kyllene) উপর গুহার পাশে একটি কচ্ছপ দেখতে পান। তিনি কচ্ছপটিকে মেরে তার খোলা (shell) নিয়ে ও তাতে গরুর চামড়া ও ভেড়ার অস্ত্র তৈরী সাতটি তার (তাঁত) দিয়ে বাজঘন্ত্র (lyre) সৃষ্টি করেন। সেটি কোণের (plectrum) সাহায্যে তিনি বাজাতেন।^{২৮} অনেকে বলেন হোমার কচ্ছপের খোলা পেয়েছিলেন নীল-নদের (Nile) তীরে। রোবোথমের মতে সঙ্গীতের পরিবর্তে মৃদঙ্গের (drum) সৃষ্টিই হয় প্রথমে, কেননা তার গঠন ও বাজানোর রীতি কণ্ঠসঙ্গীতের চেয়ে সহজ ও সরল। আর বেগু ও বাঁশর (pipe and lyre) সৃষ্টি হয় নাকি তারও

(যুদ্ধের) পরে ও তারপর হয় কণ্ঠসঙ্গীতের সৃষ্টি।^{২২} কিন্তু কার্ট সাচস তা স্বীকার করেন নি।^{২৩} অনেকে পাশ্চাত্যে সঙ্গীতস্রষ্টার গৌরব দিতে চান মার্কানী, অব্‌ফিউস, তারপেণ্ডার প্রভৃতি মনীষীদের। কারু কারু মতে ২৩৪৮ খ্রীষ্টপূর্বাব্দে মহাপ্লাবনের (Deluge) পূর্বে জুবল্ (Jubal) নাকি যুদ্ধসঙ্গীত তথা সঙ্গীতের সৃষ্টি করেন: “the father of all such as handle the the harp and organ.”^{২৪} ✓

ইংল্যান্ডের আদিম অধিবাসীরা ছিল ব্রিটন। ব্রিটনেরা কণ্ঠ ও যন্ত্র এই উভয় সঙ্গীতকেই অত্যন্ত ভালবাসতো। তারা কবি, সাহিত্যিক ও সঙ্গীতজ্ঞদের বিশেষ শ্রদ্ধার চক্ষে দেখতো। খ্রীষ্টধর্ম গ্রহণ করার পর তারা বিভিন্ন উৎসব ও বিচিত্র ধর্মামুষ্ঠানে গ্যালেসিয়ান-চার্চ অস্থায়ী সঙ্গীতধারার প্রবর্তন করে। গ্রেগোরিয়ান-গাথাগান প্রবর্তিত হয় তারো অনেক পরে। শ্রাক্সনেরা ইংল্যান্ড আক্রমণ করলে ব্রিটনেরা সুপ্রাচীন কেল্টিক সঙ্গীতের উপাদান নিয়েই ওয়েলস্-পর্বতের উপত্যকায় আশ্রয় গ্রহণ করে। হার্পকে তারা অত্যন্ত শ্রদ্ধার চোখে দেখতো। দাস-শিল্পীরা হার্প বাজানো অধিকার পেত না। হার্প সাধারণত তিনটি শ্রেণীতে বিভক্ত ছিল: (১) রাজাদের জন্ত, (২) সঙ্গীত-শিক্ষক তথা পেনসার্ডদের জন্ত, এবং (৩) গণ্যমান্য লোকদের জন্ত নির্বাচিত হার্প।

শ্রাক্সনেরা যখন ইংল্যান্ডে প্রবেশ করে তারা সঙ্গে এনেছিল তাদের সঙ্গীত। তারা সমাজে তখন একরকম ব্রাত্য হিসাবেই পরিগণিত ছিল। পোপ গ্রেগরী ধর্মযাজকদের পাঠিয়ে তাদের খ্রীষ্টানধর্মে অভিষিক্ত করেন, আর তখন থেকেই খ্রীষ্টান চার্চ ও মঠগুলিতে গ্রেগোরিয়ান-উপাসনার প্রবর্তন হয়। সেই উপাসনায় প্রধানভাবে থাকতো সঙ্গীত। ৬৭২-৭৩৫ খ্রীষ্টাব্দের মাঝামাঝি ইংরেজ সম্রাসী ও ঐতিহাসিক বিডি (Bede) সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতশিল্পী হিসাবে পরিচিত ছিলেন। ক্যান্টারবারির ধর্মযাজক সেট ডান্‌ষ্টনও (St. Dunstan ৯২৫—৯৭৫) সঙ্গীতজ্ঞ হিসাবে বিশেষ খ্যাতি অর্জন করেন। কতকগুলি চার্চে তিনি এবং উইন্চেস্টারের বিশপ এল্‌হে (৯৩৫-৯৫১ খ্রী.) অর্গ্যানবাণ্ড ও সঙ্গীতের প্রবর্তন

২২। Cf. রোবোথম: *History of Music*, p. 2.

৩০। Cf. সাচস: *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), pp. 21-22.

৩১। Cf. ক্রেমের্ট: *The Story of Music* (1902), p. 11.

করেন। তখনকার সময়ে চার্চ ও মঠের সন্ন্যাসীরা সঙ্গীতজ্ঞানকুশলী ছিলেন :
 “The monks of the time were musicians themselves, and it is to them that the suppression of the romantic and erotic songs of the Saxons is ascribed.”^{৩২}

খ্রীষ্টীয় ১১শ শতকে নরম্যানদের অভিযানের পরও ইংল্যাণ্ডে সঙ্গীতের অহুশীলনে কোন দৈন্ত ছিল না। যুদ্ধক্ষেত্রেও সৈনিকরা সঙ্গীতকে তাদের জীবন-মরণের সহযাত্রী করেছিল। নরম্যানদের যুদ্ধাভিযানের পর সঙ্গীত-শিক্ষকদের বলা হোত মিনস্ট্রেলস্ (minstrels)। প্রথম রিচার্ড (১১৫৭-১১৯৯ খ্রীষ্টাব্দ) সঙ্গীত ও কাব্যের পরমপৃষ্ঠপোষক ছিলেন এবং নিজেও বীণাবাদক (lyre) ছিলেন। প্যালেস্তাইন থেকে প্রত্যাবর্তনের পর তিনি যখন কারারুদ্ধ হন তখন কারাগৃহে তাঁকে সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন ব্লণ্ডেল (Blondel)। শোনা যায় ১১৩৩-১১৪৯ খ্রীষ্টাব্দের মাঝামাঝি দ্বিতীয় হেনরীই প্রথম ‘ডক্টর অব মিউজিক’ উপাধি-দানের প্রথা প্রবর্তন করেন। অনেকের মতে ঐ উপধিপ্রথা প্রবর্তিত হয় আহুমানিক ১২০৭ খ্রীষ্টাব্দে রাজা জনের রাজত্বকালে। তৃতীয় হেনরীর রাজত্বকালে ১১৮০-১২৫০ খ্রীষ্টাব্দে ইভ্‌স্‌হাসে ওয়াল্টার ওডিংটনের (Walter Odington) অভ্যুদয় হয়। তিনি প্রথমে সঙ্গীতের স্বরগুলিকে ছোট, বড় ও দ্বিগুণ ইত্যাদি ভাবে সাতটি অক্ষরের সাহায্যে স্বরলিখনের (notation) প্রবর্তন করেন। ১৩৪০-১৪০০ খ্রীষ্টাব্দে চসারের সময় সর্বসাধারণের শিক্ষণীয় হিসাবে সঙ্গীত সমাচ্ছে গৃহীত হয়। খুঁটানচার্চের সন্ন্যাসী ও সন্ন্যাসিনীরাও সঙ্গীতের একান্ত পক্ষপাতী ছিলেন।^{৩৩}

পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ইতিহাস থেকে জানা যায়, সঙ্গীতিক স্বরলিপিপ্রথার ক্রমবিকাশ ও উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে কণ্ঠ ও যন্ত্র সঙ্গীতেরও বিস্তৃতি লাভ ঘটে। ১২৮০-১৩২০ খ্রীষ্টাব্দে পাদুয়ার মার্চেত্তাস (Marcellus of Padua), ১৩০০-১৪০০ খ্রীষ্টাব্দে প্যারিসের জন মুরিস, খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে রিডিচের ধর্মযাজক জন অড ফর্গেসেট প্রভৃতি শিল্পীরা সঙ্গীতধারার উন্নতিসাধন করেন। অবশ্য ১৪শ খ্রীষ্টাব্দে ইংল্যাণ্ড, নেদারল্যান্ড, ফ্রান্স, জার্মান

৩২। স্ত্র এস. এস. ঠাকুর : *Universal History of Music* (1396), p. 150.

৩৩। *Ibid.*, p. 158.

ইতালি দেশে সঙ্গীত-রচনার কাজ বিশেষভাবে প্রসার লাভ করে। ১৪শ—১৬শ খ্রীষ্টাব্দের মধ্যে গুইলম্ ডাকে (১৩৫০-১৪৩২ খ্রী'), জোহান ওকেনহেম (১৪৩০-১৫১৩ খ্রী'), জোকুইন-ডি-প্রেস (১৪৪৫-১৫২১ খ্রী'), উইলার্ট (১৪২০-১৫৬৩ খ্রী'), ওল্যাণ্ডো লাসাস (১৫২০-১৫২৪ খ্রী') প্রভৃতি মনোবীরা পাশ্চাত্যে সঙ্গীতের প্রচারকল্পে আত্মনিয়োগ করেন। তাছাড়া ১৫০৩-১৫১৩ খ্রীষ্টাব্দে দ্বিতীয় জুলিয়াস বেলজিয়ামের সঙ্গীতশিল্পীদের রোমে আহ্বান করে তাদের ওপর চার্চীয় সঙ্গীতের (Church music) ভার অর্পণ করেন। সে' সময়ে অর্গ্যানযন্ত্রের প্রচলন হয়। তার আগে প্রাচীন হাইড্রোলিক বা জল-অর্গ্যানের প্রচলন ছিল। ১৫০২ খ্রীষ্টাব্দে ফসেম্বোর্ণের মৃত্তাকর অট্টোভিও পেট্রিসি চলমান ধাতুনির্মিত অক্ষরের সাহায্যে সঙ্গীতিক স্বরগুলিকে মুদ্রিত করেন। ইনি ইতালীর অধিবাসী ছিলেন, তাই সে' সময়কার সঙ্গীতে উন্নতির জন্ত ইতালীর নিকট পাশ্চাত্য শিল্পীরা ঋণী। ১৫০০ খ্রীষ্টাব্দে গানে ইতালীয় পদ্ধতির (Italian School) প্রচলন হয়। ১৫৪৫ খ্রীষ্টাব্দে ইতালীয় শিল্পী ফেষ্টার পরিচালনায় সেই পদ্ধতির যথেষ্ট উন্নতিও হয়। ১৫২৪-১৫২৪ খ্রীষ্টাব্দের মাঝামাঝি প্যাগেলস্ট্রীন নামে আর একজন সঙ্গীতমনোবীর নাম শোনা যায়, ইনি ভ্যাটিকান-উপাসনার জন্ত সঙ্গীত (Masses) রচনা করেন এবং রোমীয় চার্চেও সঙ্গীতের অহুশীলন তখন থেকে প্রচলিত হয়।

খ্রীষ্টীয় ১৫৩০-১৬১২ শতকে গেব্রিএল নামে একজন ইতালীয় সঙ্গীতশিল্পী পাশ্চাত্য সঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতিসাধন করেন। তিনি সম্ভবত প্রথমে সমবেতভাবে অর্কেস্ট্রা-সঙ্গীতের প্রচলন করেন। সেই অর্কেস্ট্রা গঠিত হোত একটি ভাগলিন (বেহালা), তিনটি কর্ণেট ও দুটি ট্রোম্বোন্সের সমবায়ে। একথা ঠিক যে, খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে পাশ্চাত্যে যন্ত্রসঙ্গীতের নির্দিষ্ট কোন রূপ ও প্রচলন না থাকায় বর্তমান আকারের অর্কেস্ট্রার প্রবর্তন ঠিক কোন সময় হয় তার নির্ণয় করা কঠিন।*

এরপর হয় অপেরার সৃষ্টি। ১৫২৪ খ্রীষ্টাব্দে পেরি, ১৬ শতকের মাঝামাঝি ফিলিপ-ডি-নেরি, এমিলিও-ডিল-ক্যাবালিরে প্রভৃতি অপেরা-সঙ্গীতের উন্নতি-

৩৪। (ক) ক্রোয়েট The Story of Music (1902) p. 63.

(খ) cf. The Musical Composition (1949), edited by A. L. Bacharach, p. 95.

সাধন করেন। খ্রীষ্টীয় ১৪৮৪-১৫৪৬ অব্দে লুথারের সময়ে সঙ্গীতের আবার নূতন কোরে সংস্কার সাধিত হয় এবং সেই সংস্কারযজ্ঞের হোতা কেবল লুথারই নন, সঙ্গীতজ্ঞানী শাজ্, কাইজার, গ্রান্ প্রভৃতিও ছিলেন। সে-সময়ে রোম্যান্ পেন-সঙ্গীতের পরিবর্তে কোরাল-সঙ্গীতের (choral) প্রচলন হয়।

খ্রীষ্টীয় ১৫০৫-১৫৩৭ অব্দের মধ্যে অষ্টম হেনরীর সময় ধর্ম-প্রতিষ্ঠানগুলি নানান কারণে পরিত্যক্ত হয় এবং নূতন চার্চের প্রতিষ্ঠা হয়। সে-সময়ে পাশ্চাত্য সঙ্গীতের জগতেও এক বিরাট পরিবর্তন দেখা দেয়। ঐতিহাসিকেরা তাকে এলিজাবেথের স্বর্ণযুগ বলেন। তখন থেকেই নূতন ভাব ও প্রেরণা নিয়ে মারবেকে (১৫২৩-১৫৮৫ খ্রী.), ট্যালিস্ (১৫২২-১৫৮৫ খ্রী.) বার্ভে (১৫৪৩-১৬২৩ খ্রী.), ফ্যারান্ট্ (১৫৩৮-১৫৮০ খ্রী.) ও বুল্ (১৫৬৪-১৬২২ খ্রী.) প্রভৃতি মনোবীরা চার্চীয় সঙ্গীত-রচনা আরম্ভ করেন।

তারপর নানান পরিবর্তনের পর খ্রীষ্টীয় ১৬৮৫-১৭৫২ অব্দের মধ্যে জোহান্ সেবাষ্টিয়ান্ বাক্ (১৬৮৫-১৭৫০ খ্রী.) ও জর্জ্ ফ্রেডারিক্ হ্যাণ্ডেল (১৬৮৫-১৭৫২ খ্রী.) প্রভৃতির আবির্ভাব হয়। বাক্ ও হ্যাণ্ডেল পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ভিতর নবপ্রেরণা সৃষ্টি করেন। ১৭৩২-১৮০২ খ্রীষ্টাব্দে হাইডেন সঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতি-বিধান করেন। তিনি রচনা করেন ১১৮টি সিম্পনী, ৮৩টি কোয়ার্টেট, ২৪টি কন্সার্টো, ২৪টি ট্রায়ো, ৪৪টি সোনাটা, ১২টি অপেরা, ১৫টি মাস্, ৪০০টি অড্-ড্যান্স্, এবং ১৬৩টি ব্যাগ্‌টোন-পিস্। সিম্পনী-সঙ্গীতে হাইডেনের অশেষ কৃতিত্ব থাকলেও 'চেম্বার-মিউজিক' রচনায় তিনি অদ্বিতীয় ছিলেন। ১৭৫৬-১৭৯১ খ্রীষ্টাব্দ মোজার্টের (Mozart) যুগ। তিনি জীবিত ছিলেন মাত্র ৩৫ বছর এবং এই অল্প সময়ের মধ্যেই অপেরা-সঙ্গীতের জগতে তিনি এক যুগান্তর সৃষ্টি করেন। মোজার্টের প্রেষ্ঠ সঙ্গীত ছিল মাস্ (Masses)। তিনি ৪২টি সিম্পনী রচনা করেছিলেন। যন্ত্রসঙ্গীতকে একক ও সমবেত এই দু'রকমভাবেই তিনি পরিচালনা করতে পারতেন। বলতে গেলে তিনিই প্রাচীন ইতালীয় অপেরায় নূতন প্রাণ সঞ্চার করেন। ১০৭০-১৮২৭ খ্রীষ্টাব্দ বেটোভেনের (Bdethoven) যুগ। দুঃখ-দারিদ্র্যের সঙ্গে যুদ্ধ কোরে তিনি জীবনে প্রভূত সাকল্য অর্জন করেছিলেন। পিয়ানোফোর্ট-সঙ্গীতের রচয়িতা হিসাবে তিনি সমগ্র পাশ্চাত্য জগতে প্রসিদ্ধি লাভ করেন। বেটোভেনের আগে কোরেলি (১৬৫৪-১৭১২), টরেলি (১৬৮৪-১৭০৮) বেণ্ডা (১৭২২-১৭৯৫), ট্যামিজ (১৭১৯-১৮০১),

গোসেক্ (১৭৩৪-১৮২২ খ্রী'), ভ্যান্‌হেল (১৭৩৯-১৮১৩ খ্রী') প্রভৃতির অক্সময় হয়। ওয়েবার (১৭৮৬-১৮২৬ খ্রী'), শুবার্ট (Schubert—১৭৯৭-১৮২৮ খ্রী'), মেণ্ডেলসন (১৮০২-১৮৪৭ খ্রী'), ভুমান (১৮১০-১৮৫৬ খ্রী'), বার্লিওর্ড (১৮০৩-১৮৩৬ খ্রী'), রোমিয় শিল্পী ভার্ভি (১৮১৪-১২০১ খ্রী') প্রভৃতি মনীষীরাও পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ভাণ্ডারকে পরিপূর্ণ করেছিলেন। তাছাড়া বর্তমান বিংশ শতাব্দীতে ইংল্যান্ড ও আমেরিকায় অসংখ্য সঙ্গীতশিল্পী ও সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অগ্রগতিকে সাক্ষ্যমণ্ডিত করেছেন ও করছেন। ✓

ভারতবর্ষ, গ্রীস, রোম, ইংল্যান্ড, ইতালী, স্পেন, ফ্রান্স প্রভৃতি সকল দেশে গোড়াকার দিকে সঙ্গীত ছিল ধর্মাহুষ্ঠানের সঙ্গে জড়িত, মন্দির এবং চার্চের উপাসনার মাধ্যমে হোত সঙ্গীতের অঙ্গশীলন। ইতালীয় সঙ্গীতের প্রাচীন যুগের কথা ছেড়ে দিলে মধ্যযুগে নেরোর (Nero) যুত্মর সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীতকলা গোঁড়াপন্থী খৃষ্টানদের হাতে গিয়ে পড়েছিল। স্তর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এর পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “In the first ages of the church, music formed an important item of divine worship, and it is supposed that it was the solemm music of the Temple, derived from the ancient Jews, and communicated with the psalms, to the Christians, by the first teachers of the religion.”*

কনষ্টান্টাইন-দি-গ্রেটের পুত্র সম্রাট কনষ্টানটিনসের রাজত্বের সময় সঙ্গীত খৃষ্টান-চার্চের উপাসনার একটি অপরিহার্য অংশ-রূপে পরিগণিত ছিল। থিওডোসিয়াসের রাজত্বকালে সেন্ট অ্যাম্ব্রোস ‘ক্যান্টাস্ অ্যাম্ব্রোসিয়ানাস্’ (*Cantus Ambrosianus*) নামে সঙ্গীতের একটি নতুন ধারার প্রবর্তন করেন। সেই পদ্ধতিতে চারটি প্রামাণিক বা প্রধান ধাঁচের (authentic or principal modes) প্রচলন ছিল : ডোরিয়ান (Dorian from D to d), ফ্রিজিয়ান (Phrygian, from E to e), অ্যাম্বোলিয়ান (*Æolian*, from F to f) ও মিক্সোলিডিয়ান (*Myxolydian*, from G to g)। গ্রীকেরা সেই চারটি ধাঁচের নামকরণ করেছিলেন প্রোতোস্ বা প্রথম,

হুতারস্ বা দ্বিতীয়, ত্রিতোস্ বা তৃতীয় ও তেতরতোস্ বা চতুর্থ (*protos, deuterios, tritos, tetartos*)। পোপ সেন্ট্ গ্রেগরী সেন্ট এ্যাথোসের চারটি খাটের গ্রীসীয় স্বরনামকে রোমক অক্ষরে প্রকাশ করেন। পোপ ভিটালিয়ান চার্চে সেই সময় অর্গ্যানের প্রবর্তন করেন। গ্রেগোরিয়ান-প্লেন-সঙ্ (*Plain-song*)-এর প্রচলনও ঠিক সেই সময়ে হয়। গার্বার্ট স্কোলাস্টিকাস্ অর্গ্যানযন্ত্রের আরো সংস্কার-সাধন করেন। আরেজু-র (*Arezzo*) বেনেডিক্টাইন খৃষ্টান-মন্দিরে (চার্চে) শিল্পী গুইডো একটি নূতন সঙ্গীতধারার প্রবর্তন করেন। তার ফলে রোম ও ইতালীর কোন কোন অংশে সঙ্গীতে নূতন পরিবর্তন দেখা দেয়। খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে বোকাসিয়ো এবং ১৫শ শতকে প্রসিদ্ধ অর্গ্যানবাদক ফ্লোরেন্সের এ্যান্টোনিয়ো সঙ্গীতের গতিকে পুনরায় উন্নততর আকারে প্রবর্তন করেন। খ্রীষ্টীয় ১৪৫০-১৪৬০ শতকের মধ্যে ত্রাবাণ্টের জন্ টিক্টোর সঙ্গীতে নেপোলিটান-ধারার (*Neapolitan School*) প্রবর্তন করেন। খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে কাউন্ট গিয়াকোমো কর্সি-অপেরার অভিনয় শুরু করেন। খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতকে ইতালীতে বহু প্রতিভাবান সঙ্গীতজ্ঞের অভ্যুদয় হয় এবং তাঁদের মধ্যে দ্বিতীয় বারানেলো (১৭০৪-১৮০৫ খ্রী'), নিকোলা পিক্কিনি (১৭২৮-১৮০০ খ্রী'), গিওভান্নি-ব্যাট্টিস্তা-বোনোন্সিনি, সেবাস্তিয়ানো নাজোলিনি (১৭৬৮-১৭৯২ খ্রী'), মার্টিনি (১৭০৬-১৭৮৪ খ্রী'), গাইসেন্লে-টার্টিনি (১৬৯২-১৭৭০ খ্রী') প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। খ্রীষ্টীয় অষ্টাদশ ও উনবিংশ শতকে অপেরা, ট্যারান্টুলা-নৃত্য (দক্ষিণ-ইতালীর নৃত্য), কনসার্ট ও বিভিন্ন সঙ্গীতশ্রেণী বিস্তার লাভ করে। ইতালী যথার্থই সঙ্গীতের দেশ ; শিল্পীরা সেখানকার বেশ সৌখীন, মেজাজী ও ভাবপ্রবণ।

॥ ভারতেতর দেশকে ভারত সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল ॥

ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায়, বিচিত্র বিদেশী সঙ্গীতের আমদানীতে প্রত্যেক দেশের সঙ্গীতভাণ্ডার সমৃদ্ধ হয়েছিল এবং বিদেশের পরিচয় দিতে গিয়ে পাশ্চাত্য ঐতিহাসিক ও গ্রন্থকারেরা 'from abroad', 'from the East', 'from the middle east' প্রভৃতি শব্দগুলির ব্যবহার করেছেন। পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য তথা 'Eastern music' পরস্পর পরস্পরের কাছে অবশ্যই ঋণী। এম. ডি. কাল্ভাকোরেস্কী রাশিয়ার জাতীয় সঙ্গীতের বিকাশের প্রসঙ্গে লিখেছেন :

"Russian national music owes much to the influence of native folk-music, and also of Eastern music"।^{৩৩} একথা ঠিক যে, লোকসঙ্গীত থেকেই বিচিত্র রকমের অভিজাত ও উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু তাহলেও এক দেশের সঙ্গীতের বিকাশ অন্য দেশের সঙ্গীতে থাকা স্বাভাবিক। বিশ্বসঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায়, ভারতবর্ষ এমন একটি সভ্য স্প্রাচীন দেশ যেখানে সাহিত্য, কাব্য, শিল্প, দর্শন ও সঙ্গীতের প্রথম বিকাশ হয়েছিল। বাণিজ্যিক ব্যাপার ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে ভারতের বাইরে অন্যান্য দেশে সেগুলি ছড়িয়েও পড়েছিল। রোম, আরব অথবা পারস্যদেশ ভারতবর্ষকে যেমন সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল, তেমনি আরব ও পারস্য এবং বিশেষ কোরে গ্রীস ভারতের কাছ থেকে সঙ্গীতের মাল-মশলা গ্রহণ করেছিল। স্বামী অভেদানন্দ তাই সঙ্গীতের গ্রাম ও স্বর-সম্বন্ধে উল্লেখ কোরে বলেছেন : "And the scale with seven notes and three octaves was known in India centuries before the Greeks had it. Probably the Greeks learnt it from the Hindus"। সঙ্গীততত্ত্ববিদ ডানিয়েলুও অনুমান করেন : "Greek music, like Egyptian music, most probably had its roots in Hindu music, or, atleast, in that universal system of music, much of which the tradition has been fully kept only by the Hindus."^{৩৭}

ডঃ বার্ণেট (Dr. Burnet) গ্রীসে পীথাগোরাসের সময়ে একটি বীণার (lyre) পরিচয় দিয়েছেন এবং তাতে সাত তার সংযুক্ত ছিল। সাত তার বা তদ্বীযুক্ত লায়ার (lyre) সম্ভবত ভারতের সাত তারবিশিষ্ট চিত্রাবীণারই অহরূপ এবং চিত্রাবীণাই পরে সেতারযন্ত্রে রূপায়িত হয়। গ্রীক-দার্শনিক পীথগোরাস ভারতবর্ষে এসেছিলেন ও সঙ্গে নিয়ে গিয়েছিলেন ভারতের ধর্ম, দর্শন ও সাহিত্যের সঙ্গে সঙ্গে হিন্দু-সঙ্গীতেরও অনেক-কিছু উপাদান। স্তত্রাং সেদিক থেকে গ্রীস যে ভারতবর্ষের কাছ থেকে অনেক বিষয়ে জ্ঞানলাভ কোরে তার সমাজ ও সংস্কৃতিকে সমৃদ্ধ ও সমুন্নত করেছিল একথা ঐতিহাসিকেরা স্বীকার করেন। ডঃ বার্ণেট একথার উল্লেখ কোরে বলেছেন :

৩৬। Cf. *A Survey of Russian Music* (1944), p. 11.

৩৭। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 159-160.

"In the time of Pythagoras, the lyre had seven strings and it is not probable that the eighth was added later as the result of his discoveries"^{৩৮}। পণ্ডিত লেসলি ও'লিয়ারীও বলেছেন:
 "The Pythagorean elements, probably, can be traced ultimately to an Indian source."^{৩৯}

॥ রাশিয়ায় সঙ্গীতের বিকাশ ॥

রাশিয়ার সঙ্গীতও গড়ে উঠেছিল সেখানকার জাতীয় ও লোক সঙ্গীতকে ভিত্তি করে। রোম, গ্রীস, ইতালী, ইংল্যান্ড এবং জার্মানীও সাহায্য করেছিল রাশিয়ার সঙ্গীত-বিকাশকে পরিপুষ্ট করতে। রাশিয়ার সঙ্গীত সমৃদ্ধ হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১৮শ-১৯শ শতকে অপেরা-সঙ্গীতের ভিতর দিয়ে। রোমান্টিসিজিমের অঙ্গপ্রবেশ রাশিয়ার সঙ্গীতে এক নবযুগের সূচনা করেছিল। কোন কোন গ্রীক ঐতিহাসিক বলেন খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকের শেষভাগে গ্রীকেরা যখন গ্রীসের উত্তরদেশীয় অধিবাসীদের বিরুদ্ধে যুদ্ধাভিযান করেছিল তখন তারা সঙ্গে নিয়ে আসে তিনজন বন্দীকে এবং সেই বন্দীদের হাতে ছিল অস্ত্রের পরিবর্তে সিথার (Cithess, প্লাভনিক ভাষায় *Gusil*)। বন্দীরা জাতিতে ছিল প্লাভ, পশ্চিম-সাগরের সীমান্তপ্রদেশ তথা বাল্টিক থেকে তারা এসেছিল। তারা ছিল সত্যাকারের সঙ্গীতশিল্পী, সৈনিক নয়।^{৪০} খ্রীষ্টীয় ১০ম শতকে সম্রাট কনষ্টান্টাইন পোকাইরোজেনিটাসও বাইজানটিনামে তাঁর উপাসনা প্লাভ-সঙ্গীতের মাধ্যমে করতেন।

সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ্ কাল্ভোকোরেশী বলেছেন ভাস্কর্য, ফ্রেস্কোচিত্র, ঐ ধরনে স্মৃতিপ্রস্তর এবং অগ্ন্যস্ত্র যুগের গ্রন্থকারদের প্রমাণপঞ্জী থেকে খ্রীষ্টীয় ১০ম শতকের সাদ্ধীতিক নিদর্শন যথেষ্ট পরিমাণে পাওয়া যায়। ১০ম শতকে আক্‌মেট-ইবন্-ফাড্‌লান নামে একজন আরববাসী ভ্রমণকারী তীরবর্তী বুলগেরিয়াবাসীদের বাসভূমি পরিদর্শন করেন ও সেখানকার উচ্চপদস্থ একজন বুলগেরিয়াবাসীর অন্ত্যেষ্টিক্রিয়ানুষ্ঠানেরও বিবরণ দেন। তিনি বলেছেন শবানুষ্ঠানে উপাসনায় ছিল সঙ্গীত এবং মৃতের স্মৃতির উদ্দেশ্যে শবভূমিতে

৩৮। Cf. *Greek Philosophy, Thales to Plato* (1943), pp. 45-46.

৩৯। Cf. *Arabic Thought and Its Place in History*, p. 10.

৪০। Cf. *A Survey of Russian Music* (1941), p. 17.

একটি দ্ব্যর্থব্ধ। ঠিক এই সময়ে আর একজন লেখক ওমর-ইব্ন-দষ্টা উল্লেখ করেছেন কুয়ফ্ বা কিয়েফের (Kooyaf or Kief) প্রাভেরা বিচিত্র রকমের তন্ত্রীযুক্ত যন্ত্র ও বাঁশীর ব্যবহারও জানতে।^{১১}

উপরিউক্ত প্রমাণ থেকে জানা যায়, রাশিয়ার আদিম সঙ্গীত ছিল লোক-সঙ্গীত। রাশিয়ার সঙ্গীত-সংস্কৃতির আগরণ আসে দক্ষিণ ও পূর্বদেশ থেকে, অর্থাৎ প্রথমে গ্রীস ও রোম থেকে ও পরে বাইজান্টিয়াম্ ও আরব অধিবাসীদের কাছ থেকে। খ্রীষ্টীয় ১০ম শতকে বুলগেরিয়া ও ভলানদীর তীরবাসী সমস্ত দক্ষিণ-প্রাভদের ভিতর সঙ্গীত ক্রমশ ছড়িয়ে পড়ে। সে সময়ে রাশিয়ার জাতীয় ও বিশিষ্ট দেশী বাতবস্ত্রগুলির বিশেষ প্রচলন ছিল (“At that time, there existed typically national Russian instruments, different from those in use elsewhere that came to be imported”).^{১২} ভারতে প্রাচীন যুগে যেমন বেণু ও বীণার প্রচলন ছিল, তেমনি কেবল রাশিয়ার কেন, জার্মানী, ইংল্যান্ড রোম গ্রীস প্রভৃতি প্রাচীন দেশগুলিতেও এই দুটি যন্ত্রের বিশেষ অনুল-নীলন ছিল। ভারতবর্ষে বৈদিক ও পৌরাণিক দেবতাদের পূজা ও উপাসনায় যেমন বিচিত্র লোকসঙ্গীতের প্রচলন ছিল, রাশিয়াতেও তেমনি। কালভো-কোরেশী বলেছেন: “No a tual example of primitive Russian music is known * *. Countless references to the old mythological delties occur, and also much that would be meaningless expect in connection with sun-worship, tree-worship, and so on”.^{১৩} কেবল রাশিয়া কেন, সকল দেশের প্রাচীন দেশের সামাজিক রীতিনীতি ও মতবাদের ধারা ছিল প্রায় একই রকমের। সকল ধারার মূল বা স্রষ্টাকেন্দ্র ছিল একটি এবং প্রাচীন ইতিহাস অনুসন্ধান করলে ভারতবর্ষকেই সেই মূল স্রষ্টাকেন্দ্র হিসাবে গণ্য করা অসমীচীন হবে না।

রাশিয়ার সঙ্গীতে মাধুর্য ও কৌলিঙ্গের রূপ স্রষ্টি হয়েছিল পরবর্তী যুগে এবং কালভোকোরেশী বলেছেন সেই স্রষ্টির পিছনে ছিল বিদেশী প্রেরণা

১১। “Other evidence is provided by sculptures, frescoes, and similar monuments, as well as by writers of different periods. In the tenth century *.* * used by the Slaves of Kooyaf, or Kief.”—*A Survey of Russian Music* (1944), p. 18.

১২। Ibid., p. 18.

১৩। Ibid., p. 18.

("were importation from abroad") । গ্রীস, রোম, ইংল্যান্ড এবং এমন কি আরব ও পারস্যের ইতিহাসেও ঐ সকল দেশের অভিজাত শিল্প ও সঙ্গীতের বেলায় বিদেশী প্রভাবকে স্বীকার করা হয়েছে, কিন্তু সেই বিদেশী প্রভাবের মূল-উৎস সত্যাকারের কোন্ দেশ, কোন ঐতিহাসিক ও গ্রন্থকারই তার সঠিক বিবরণ দিতে পারেন নি, অথচ ভারতের ঐতিহ্য ও প্রাচীনতাকে সকল দেশের মনীষীরাই মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন ।

খ্রীষ্টীয় ১২শ শতকের গোড়ার দিকে সঙ্গীতের স্বরলিপি ও সঙ্গে সঙ্গে বাইজান্টাইন চার্চ-সঙ্গীতের প্রবর্তন হয় । ঠিক সে সময়েই নৃত্য, গীত ও বিভিন্ন বাद्यযন্ত্রেরও প্রচলন হয় । ১১৬৯ খ্রীষ্টাব্দে কিয়েফ-নগরী বিধ্বস্ত হোলে নভ্‌গোরোড সভ্যতা ও সংস্কৃতির কেন্দ্ররূপে পরিণত হয় । পুনরায় খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতকের শেষভাগে মস্কো রাশিয়ান সভ্যতার কেন্দ্ররূপে পরিগণিত হয় । সে সময়ে রাশিয়ার সঙ্গে ইতালী, জার্মানী, তুরস্ক ও এশিয়ার অন্তর্গত বোখারার সাংস্কৃতিক যোগাযোগ অক্ষুণ্ণ ছিল এবং ঐ সকল দেশের সঙ্গীতের ধারা রাশিয়ার সঙ্গীতকেও পরিপুষ্ট করেছিল । তৃতীয় গ্র্যাণ্ড ডিউক আইভান খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতকে শোফিয়া পালিওলোগোস্ নাম্নী গ্রীক রাজকুমারীকে বিবাহ করেন । সেই বিবাহ-বাসরে সঙ্গীতের একটি বিরাট জলসার আয়োজন হয় । খ্রীষ্টীয় ১৪২০ শতকে জোহান শালভেটার নামে একজন অর্গ্যানবাদক তাঁর ভ্রাতার সঙ্গে মস্কো-নগরীতে আসেন । সে-সময়ে একটি কোর্ট-চ্যাপেল প্রতিষ্ঠিত হয় এবং তাতে ২৫জন গায়ক নিযুক্ত ছিল । ১৬০৫-১৬০৬ খ্রীষ্টাব্দে ডিমিট্রি-দি-ইম্পোষ্টারের রাজত্বকালে আবার পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অনুশীলন আরম্ভ হয় । ১৬৪৫-২৬৭৬ খ্রীষ্টাব্দে মিখালোভিচের রাজত্বের সময় পাশ্চাত্য দেশের সঙ্গে রাশিয়ার সম্পর্ক আরও নিবিড়তর হয় । ১৬৭২ খ্রীষ্টাব্দে কোর্ট-থিয়েটারের সৃষ্টি হয় । প্লাভ ও ককেশিয়ান সঙ্গীতের সঙ্গে পোলিশ-নৃত্যেরও প্রচলন হয় । ১৬৮৬-১৭২৬ খ্রীষ্টাব্দে পিটার-দি-গ্রেটের সময় বিদেশ থেকে অনেক অভিনেতা ও সঙ্গীতশিল্পীকে রাশিয়ায় আমন্ত্রণ করা হয় । ১৫০২ খ্রীষ্টাব্দে মস্কোতে জনসাধারণের জন্য একটি প্রেক্ষাগৃহও প্রতিষ্ঠিত হয় । ১৭০৩ খ্রীষ্টাব্দে পিটার্সবুর্গ সঙ্গীতশিক্ষার সচল কেন্দ্রে পরিণত হয় । ১৭০৩-১০৪০ খ্রীষ্টাব্দে সম্রাজ্ঞী এ্যানের (Anna) রাজত্বকালে সঙ্গীত বেশ প্রসার লাভ করে । ১৭৪১-১৭৬১ খ্রীষ্টাব্দে সম্রাজ্ঞী এলিজাবেথের সময় ইতালীয় সঙ্গীতও রাশিয়ায় সমাদৃত হয় । তাছাড়া ক্যাথেরিন্-দি-গ্রেটের সময়ে

(১৭৬২-১৭৯৬ খ্রী') ইতালীয় সঙ্গীতের প্রাধাণ্য অক্ষুণ্ণ ছিল। বিদেশী শিল্পকলার প্রসার ও দেশী-সঙ্গীতের জাগরণের সন্ধিক্ষণে পাশ্কেভিচ (Pashkevitch), খাণ্ডোঙ্কিন্ (Khandoshkin) প্রভৃতি সঙ্গীত-রচয়িতাদের অভ্যুদয় হয়। তবুও রাশিয়ার সঙ্গীতাহুষ্ঠানে তখনও ইতালীয়, ইংলিশ, জার্মান, ডানিশ প্রভৃতি সঙ্গীতধারার অম্লশীলন অব্যাহত ছিল। ১৭৮০ খ্রীষ্টাব্দে রাশিয়ার শিল্পী খাণ্ডোঙ্কিন্ কন্সার্টের বহুলপ্রচারে আত্মনিয়োগ করেন। তখনই প্রকাশ্যভাবে অপেরা-সঙ্গীতের অম্লষ্ঠান চলতে থাকে। ১৮২১ খ্রীষ্টাব্দে গ্র্যাণ্ড-কন্স্ট্যান্টাইন সকেকোবার্গ-গোথার ডিউককে ৩০০ যন্ত্রশিল্পী উপহার পাঠানো হয়। সে সময়ে চেম্বার-মিউজিকও বেশ প্রসার লাভ করে। কিন্তু তাই বোলে লোকসঙ্গীতের আদর রাশিয়ার সর্বসাধারণের সমাজে মোটেই শিথিল হয়নি। ঐতিহাসিক কালভোকোরেশী এ' সম্বন্ধে বলেছেন : "The most important point is that while foreign music and musicians were beginning to spread musical culture and fashions, native folk-music, instead of receding into the background, was holding its own in all classes of society, * * * ।"।
উনবিংশ ও বিংশ শতকে সঙ্গীতের রূপায়ণ আরও নূতন আকারে দেখা দিয়েছিল স্বাবলম্বী ও শ্রমপরায়ণ রাশিয়ার অধিবাসীদের ভিতর। রাশিয়ার সঙ্গীত বর্তমানে দ্রুত উন্নতির পথেই ছুটে চলেছে, তবে তার প্রকৃতি, রূপ ও পদ্ধতি বেনীরা পশ্চাত্য ধারারই অনুসারী।

যুরোপের অগ্রাণু দেশের সঙ্গীতও একদিনে গড়ে ওঠেনি। তুরস্ক, স্ক্যাণ্ডিনেভিয়া, বেলজিয়াম, জার্মানী, সুইজারল্যান্ড, স্পেন, ফ্রান্স, স্কটল্যান্ড, আয়ারল্যান্ড ও আমেরিকার বিভিন্ন দেশে সঙ্গীতের ক্রমবিকাশ হয়েছে এক-রকমভাবেই এবং বর্তমানে বিচিত্র ছন্দে ও হরে তারা পরস্পরের প্রতি যোগ-সুত্র রক্ষা কোরে অগ্রগতির পথে ছুটে চলেছে।

॥ পারস্যে সঙ্গীত-সংস্কৃতি ॥

এশিয়ার অপরাপর দেশগুলির মধ্যে সঙ্গীতের প্রসার প্রায় একই ধরনের বলা যায়। আরব, পারস্য, চীন, জাপান প্রভৃতি দেশের সঙ্গীত প্রাচীনকাল থেকে

পারস্যের যোগসূত্র রচনা কোরে গড়ে তুলেছে তাদের মহিমময় রূপ। খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকের আগে পর্যন্ত পারস্যের সঙ্গীতে ছিল দৈন্ত। সুসা ও পার্শ্বসিপোলিসের দরবারে সঙ্গীতের অহুশীলন হোত। ডারিয়াসের (Darius) দরবারে ৩২৮ জন নারী-সঙ্গীতশিল্পীর সমাবেশ ছিল। জেনোফোনও একথা স্বীকার করেছেন। সাসানাইড্দের (Sassanides) সময়ে পারস্যের দরবারে উৎসব-উপলক্ষ্যে সঙ্গীতের অধিবেশন বসতো।^{৪৫} ফেটিসের (Fe'tis) মতে প্রাচীন পারস্য-সঙ্গীতের সঙ্গে ভারতীয় সঙ্গীতের বিশেষ মিল ছিল এবং মিল থাকাই স্বাভাবিক। বাণিজ্যিক ব্যাপারে পারস্য ও ভারতের মধ্যে নিবিড়ভাবে যোগাযোগ ছিল এবং ভারতবর্ষ থেকে সঙ্গীতের উপাদান পারস্যে পৌঁচেছিল সেই যোগসূত্রের মাধ্যমেই।

পারস্যে মুসলমানদের অভিযানের ফলে বিভিন্ন বিষয়ের বিচিত্র পাণ্ডুলিপি ও গ্রন্থ বিনষ্ট হয় এবং মুষ্টিমেয় কয়েকখানি সঙ্গীতগ্রন্থ রক্ষা পেয়েছিল। শুর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এ-সম্বন্ধে বলেছেন: “* * it would appear that the Mussulmāns conquered Persia, Saad, the son of Abu-wakhas, wrote to Omar (who was the second Caliph after Muhammed), to be allowed to send a number of books to him. * * that the only musical work now known to exist in the Persian language is one entitled *Heela Imaeli*, mentioned in a catalogue of MSS. appended to Mr. Fraser's History of Nādir Shāh.”^{৪৬}

কিংবদন্তী যে জেম্‌শিদ বা জীয়াম্‌চিদ (Gjemshid or Giamschid) পারস্যে সঙ্গীতের প্রবর্তন করেন। পারস্য লেখক নিজামী পারস্যের বিচিত্র সাঙ্গীতিক অহুষ্ঠানের পরিচয় দিয়েছেন। হিন্দুস্থানের শিল্পী অনিম (Anim) বলেছেন খ্রীষ্টো পার্শ্বজের রাজত্বের আগে পারস্য-সঙ্গীতে সাতটি প্রধান মোকামের প্রচলন ছিল। কিন্তু শুর উইলিয়ম জোন্স ৮৪টি মোকামের (modes) কথা উল্লেখ করেছেন এবং সেই ৮৪টি মোকাম পারস্যিক শিল্পীর বিভিন্ন স্থানের, বারোটি ঘরের, চব্বিশটি বিশ্রামস্থান ও আটচল্লিশটি কোণ

৪৫। শুর এস. এম. ঠাকুর: *Universal History of Music* (1896), p. 93.

৪৬। *Ibid.*, p. 93.

বা সন্ধিহলের সংখ্যাহুসারে বিভক্ত করেন ("distributed, according to an idea of locality, into twelve rooms, twenty-four recesses, and forty-eight angles or corners")। গ্রীকদের প্রধান প্রধান মোকামগুলির নামকরণ করা হয়েছিল বিভিন্ন দেশ ও সহরের নামাহুসারে, যেমন ইস্পাহান, ইরাক, হিভাঙ্ প্রভৃতি। অবশ্য ভারতীয় সঙ্গীতেও এ-ধরনের নামকরণ-রীতির অভাব নাই, তবে তা রাগের বেলায়। যেমন সৌরাষ্ট্রের নামাহুসারে রাগের নাম সৌরাষ্ট্র বা সুরট, মালবদেশের নামাহুসারে মালব বা মালবীরাগ, বাঙ্গালাদেশের নামাহুসারে রাগের নাম বাঙ্গালী প্রভৃতি। শ্রু উইলিয়াম জোন্সের মতে পারসিকেরা প্রাণম্পর্শী সুরে গান করতো, কিন্তু সঙ্গীতের ঔপপত্তিক জ্ঞানে তাদের যথেষ্ট দৈষ্ঠ ছিল। শ্রু জন্. ম্যালকন্ তাঁর পারশুর ইতিহাসে (History of Persia) বলেছেন, পারশু-সঙ্গীত বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল, তবে সেখানকার শিল্পীরা সঙ্গীতকে শিল্প-হিসাবে উন্নত করতে পারেনি। তিনি বলেছেন: "They have a gamut and notes, and a different description of melody, that is adapted to various strains, such as the pathetic, voluptuous, joyous, and war-like. The voice is accompanied by instruments, of which they have a number, but they cannot be said to be further advanced in this science than the Indians, from whom they are supposed to have borrowed it"।^{৪৭} আরবীয় শিল্পীরাই নাকি পারশু-সঙ্গীতকে বৈজ্ঞানিক উপায়ে অঙ্কীকরণ করার পথনির্দেশ করেছিল এবং যন্ত্র-সঙ্গীতের প্রচলনও তাঁরাই করেছিল। শ্রু সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের মতে পারশু-সঙ্গীতের সপ্তক ১৭টি ভাগে বিভক্ত ছিল। খ্রীষ্টীয় ১২শ শতকের শেষভাগে যুরোপীয় ক্রোমাটিক বা কোমল পদার ক্ষতি-অহুসারী পারশু-সপ্তকে ১২টি অংশে নাকি ভাগ করা হয়েছিল।^{৪৮}

৪৭। Ibid., p. 94.

৪৮। " * * that the compass of the octave was divided into 17 intervals, there being consequently two intervals between each whole tone; in other words, the octave was divided into 17 one-third tones. Towards the end of the thirteenth century, however, some theorists adopted a system in which the octave was divided into

প্রাচীন পারশ্বে অস্ত্যেষ্টিক্রিয়া তথা তাজিয়ার সময় সঙ্গীত ছিল অপরিহার্য উপাদান। সঙ্গীতের অমুঠান হোত ইমাম হাসান ও হোসেনের উদ্দেশ্যে। মোল্লারা বেদীর উপর দাঁড়িয়ে করুণ হুরে পবিত্র কোরাণ পাঠ ও শোকপ্রকাশ করতেন। তাঁদের বিবাহ-উৎসবেও সর্বদা সঙ্গীতের অমুশীলন ছিল। মরমী দরবেশরা বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন। তাঁদের মধ্যে মৌলবীরা (*Mewlewi*) ছিলেন সঙ্গীতের পরমভক্ত। তাঁরা চক্রাকারে নৃত্য করতে করতে গান করতেন। ছন্দায়িত গান তাঁদের সাধনার বিশেষ উপযোগী ছিল। আরবের সুফী-সম্প্রদায়ের দরবেশরা বাংলাদেশের বাউলদের মতো ছিল। তুরক্ষেও দরবেশদের ভিতর এই ধরনের নৃত্যের প্রচলন ছিল। তুরক্ষে দরবেশদের কণ্ঠ, যন্ত্রসঙ্গীত ও নৃত্যের উল্লেখ কোরে মাননীয় গার্নেট (*Lucy-M. J. Garnet*) বলেছেন : "The use of vocal and instrumental music by this Order is said to have been adopted by its founder * *. The orchestra of their chief *Tekkh* at the Konich is composed of six—the reedflute and zither, the rebeck, a kind of violincello, drums, and tambourines. In generality of their *Tekkhs*, however, only zithers, reedflutes, and small hemispherical drums are used. The music of these flutes appears to have a singularly entrancing effect on the Darvishes whose exercises it accompanies"।" তাছাড়া জালালুদ্দীন রুমীর 'মসনবী' গ্রন্থে রিড্‌ফ্লুটের চমকপ্রদ কাহিনীর বর্ণনা আছে এবং তা' থেকে অরফিউন্স ও তাঁর লায়ারের (*lyre*) কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়।

প্রাচীন পারশ্বে হার্পের বিশেষ আদর ছিল। খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে শিল্পী ও কবি আমীর খজ্রী তাঁর 'মীরা-ই-ইস্কিন্দির' (*Mirah-i-Iskhindir*) কবিতায় উল্লেখ করেছেন হার্পের স্বরঝঙ্কার স্বর্গের সৃষ্টি, স্বর্গ থেকে তার জন্ম। পারশ্ভাষার হার্পের নাম 'চাঙ্' (*Chang*), আরবীতে 'জাক্'

twelve intervals, like the semitones of the chromatic scale of Europe."—*Universal History of Music*, (1896), p. 95.

৪২। Cf. *Mysticism and Magic in Turkey* (1912), pp. 109-110.

(Junk)। অত্যাশ্চর্য বাস্তবত্বের ভিতর 'উদ্' (Oud—lute), 'স্তারে' (Schtareh—guitar), তবুরায় জেগীভুক্ত তার (Tar), রেবাব (রবাব) প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। পারস্তে কণ্ঠ-সঙ্গীতের সঙ্গে তবুরার ব্যবহার ছিল। পারস্ত-বাসীরা প্রেম-সঙ্গীতের পরমভক্ত আর গজলের সৃষ্টি তাদেরই সুন্দর রচনার অবদান। পারস্ত-সঙ্গীতে মোকাম, শোভা ও গুহার বিভাগ ভারতীয় সঙ্গীতে খাট, রাগ ও রাগিণীদের অনুরূপে ছিল বোলে মনে হয়। ডঃ ফার্মারের মতে পারস্তদেশ আরবীয় সঙ্গীতকে সাঙ্গীতিক উপাদান দিয়ে সাহায্য করেছিল। এর কতকগুলি সাধারণ প্রমাণ দিয়ে তিনি বলেছেন,

(ক) "The prisoners captured in the Persian wars were toiling as slaves on the public works at Al-Medina, and their national melodies began to attract considerable attention."^{১১}

(খ) "At any rate it was scarcely borrowed from the Persians, who have been claimed as the inventors of *iqā* or 'rhythm' by Ibn Khurdadhbih."^{১২}

(গ) "In 684, Abdallah ibn al-Zubair brought Persian workers to help in the construction of the Kaba. From these slaves Ibn-Suraij borrowed the Persian lute (*un-farjisi*)"^{১৩}

(ঘ) "That the Arabs adapted Persian and Byzantine melodies is generally admitted."^{১৪}

তাছাড়া আরব ও পারস্ত এই উভয়দেশের মধ্যে তিনি শিল্পের আদান-প্রদানের কাহিনীর উল্লেখ করে বলেছেন : "The Persians adopted the rhythmic modes of the Arabs, although it was not until the time of Harun (786-809) that they took the *ramal* mode. * * *^{১৫} ডঃ ফার্মার অনুমান করেন আরবীয় সঙ্গীতে বাইজান্টিয়াম্ ও পারস্ত-প্রভাব থাকলেও আসলে গ্রীকদের কাছেই তা ঋণী। তিনি বলেছেন : "What the Arabs got from Byzantium were the ancient treatises on Greek theory of music, * * *^{১৬} "This system, the

১১। Cf. ডঃ ফার্মার : *A History of Arabian Music* (1929), p. 48.

১২। Ibid., p. 49.

১৩। Ibid., p. 73.

১৪। Ibid., p. 76.

১৫। Ibid., p. 106.

১৬। Ibid., p. 105.

scale of which appears to have been Pythagorean, obtained until the fall of Baghdad (1258).”^{১০}

কিন্তু ডঃ ফার্মার নিশ্চিতভাবে জানেন যে, গ্রীসীয় সঙ্গীত ভারতবর্ষের কাছে পুরোপুরিভাবে খালী, কাজেই ভারতের কাছে আরবের ঋণও অপরিশোধ্য। পীথাগোরাসই ভারতবর্ষের সঙ্গীতিক উপাদান বহন কোরে গ্রীসীয় সঙ্গীতকে পরিপুষ্ট করেছিলেন। সুতরাং বাইজাণ্টিয়াম্, আরব বা পারস্য যদি গ্রীসের কাছে সঙ্গীতের জ্ঞান উপকৃত থাকে তবে তাদের সেই উপকৃতি ও ঋণ পরোক্ষভাবে ভারতবর্ষের কাছেই গণ্য হবে।

॥ আরবীয় সঙ্গীতের বিকাশ ॥

পারস্যের মতো আরবীয় সঙ্গীতের বিকাশ ও প্রকৃতি বিচিত্র, কেননা মুসলমান যুগে ভারতীয় সঙ্গীতে পারস্য ও আরবীয় সঙ্গীতের প্রভাব বেশি পরিমাণেই পড়েছিল। কোন কোন ঐতিহাসিক বলেন ইসলামধর্মের প্রবর্তক হজরত মহম্মদের আগেও আরবদেশে সঙ্গীতের অহুশীলন ছিল। রাজা মেনাওয়ার সময় গ্রীসে আরবীয় বাঁশীর (Arabian flute) বিশেষ সমাদর ছিল। গ্রীস ও পারস্য থেকে সঙ্গীতজ্ঞ ও যন্ত্রশিল্পীরা মক্কায় যাত্রা করে ও আরবদের অধীনে বিভিন্ন রকমের কাজে আত্মনিয়োগ করে।^{১১} ভারতে বৈদিকযুগে যেমন বিভিন্ন স্বরে লীলায়িত গাথা ও গানের প্রচলন ছিল, প্রাচীন আরবেও তেমনি সঙ্গীতশিল্পীরা গাথাগান ও স্বরের মাধ্যমে আবৃত্তি করতো। বাগদাদ তখন সঙ্গীতাহুশীলনের একটি কেন্দ্রস্থান ছিল। নৃত্য, গীত ও বাজের জ্ঞান বিচিত্র রকম পোষাকেরও ব্যবহার ছিল। খ্রীষ্টীয় ৭৮৬—৮০২ শতকে হারুন-অল-রসিদ নিজেকে আরবীয় সঙ্গীতের পরমপৃষ্ঠপোষক ছিলেন।

আরবীয় সঙ্গীতের স্বরনাম ছিল প্রায় বৈদিক সঙ্গীতের মতো। সামগানে যে সাত স্বরের প্রচলন ছিল তাদের নাম প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম, ষষ্ঠ ও সপ্তম (সায়ণের মতে)। আরবীয় সঙ্গীতের স্বরনামও ঠিক এই ধরনের : *Jek* (C), *Du* (D), *Si* (E), *Tschar* (F),

^{১০}। *The Legacy of Islam* (Edited by Dr. Sir Thomas Arnold, 1931), p. 367.

^{১১}। ডঃ এল. এম. ঠাকুর : *Universal History of Music* (1896), p. 100.

Pen. (G). Schesch (A), Helf (B-flat)।^{১৮} ১৭টি স্ফরস্বরে (শ্রুতিতে) ঐ সাতটি স্বর বিভক্ত ছিল। যেমন,

C	D	E	F	G	A	B-flat (C)
•	•	•	•	•	•	•
১	২	৩	৪	৫	৬	৭

ভারতীয় সঙ্গীতে সাত স্বরে ২২-টির বেশি স্ফরস্বর অন্তর্নিহিত থাকলেও ২২-টিই মাত্র শোন যায় বোলে তাদের নাম শ্রুতি। ভারতীয় সাতটি স্বরে ২২টি স্ফরস্বর বা শ্রুতি হোল,

C	D	E	F	G	A	B-flat
•	•	•	•	•	•	•
১	২	৩	৪	৫	৬	৭

আরবীয় ও ভারতীয় সাত স্বরের প্রত্যেকটিতে শ্রুতি-সংখ্যার পার্থক্য :

আরব	ভারতবর্ষ
C — ৩ — এক	C — ৪ — স
D — ৩ — দুই	D — ৩ — রি
E — ১ — তিন	E — ২ — গ
F — ৩ — চার	F — ৪ — ঝ
G — ৩ — পাঁচ	G — ৪ — প
A — ১ — ছ'	A — ৩ — ধ
B-flat — ৩ — সাত	B-flat — ২ — নি
১৭	২২

সাত স্বর, সাত স্বরের নাম ও শ্রুতির পরিকল্পনায় আরবের সঙ্গে ভারতবর্ষের যথেষ্ট মিল পাওয়া যায়। আরবীয় শিল্পীরা সঙ্গীতকে দুটি ভাগে বিভক্ত করেছেন : কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীত, অথবা স্বরের অমুখ্যায়ী (*telif*) ও যন্ত্র-সঙ্গীতে ধ্বনির সম-ব্যবধান অমুখ্যায়ী (*ikaa*)। আরবেরা ৪টি প্রধান ও তাদের থেকে উৎপন্ন আরো ৮টি—মোট বারটি খাঁট বা মোকাম (*mode*)

স্বীকার করেন। তাছাড়া ১২টি মোকামের পারস্পরিক মিশ্রণে আরো ৬টি খাটের (modes) ব্যবহার আরবীয় সঙ্গীতে আছে। কাজেই খাট বা মোকামের সংখ্যা তাঁদের সঙ্গীতে সর্বশুদ্ধ ১৮টি।

ডঃ ফার্মারের মতে গোঁড়া খিলাফতদের সময়ে ৬টি খাট বা মোকামের (mode—*iqaat*) সৃষ্টি হয় ও তাদের নাম হোল: “*thaqil awwal, thaqil thani, khafit thaqil, hazaj, ramal, and ramal tunburi*.”^{১২} এই ৬টির মধ্যে ২টি মোকামের সৃষ্টি হয়েছিল উমায়্যদের (Umayyad) সময়ে এবং রমল মোকাম (ramal) প্রবর্তন করেন ইবন্-মুহরিজ্ (Ibn-Muhriz)। আরবীয় সঙ্গীতে স্বরমূলক (melodic mode—*asba*) ও সঙ্গতিমূলক (rhythmic mode—*iqā*) এই দুইরকম খাটের প্রচলন আছে। কিন্তু পাশ্চাত্য সঙ্গীতে যেভাবে স্বর-সঙ্গতির (harmony) ব্যবহার পাওয়া যায়, আরবীয় সঙ্গীতের সে-ধরনের স্বর-সঙ্গতি নাই। সঙ্গতি (harmony) আরবীয় সঙ্গীতে সুর তথা স্বরপ্রবাহ নামে পরিচিত।

খাটের (সুরের কাঠামো) প্রচলন প্রায় সকল দেশেই আছে—যদিও নামে ও রূপে ভিন্ন ভিন্ন। পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ডোরিয়ান, ফ্রিজিয়ান, লিডিয়ান, মিক্সোলিডিয়ান খাটগুলির নামোল্লেখ আমরা আগেই করেছি। পাশ্চাত্য সঙ্গীতকলাবিদ ডঃ পারি (Dr. B. Hubert H. Parry) বলেছেন: “Ambrose authorised four modes the (1) Dorian, (2) Phrygian, (3) Lydian, and (4) Mixolydian—corresponding more or less to the ancient Greek: (1) Phrygian, (2) Doric, (3) Syntono-Lydian, and (4) Ionic. These were called the authentic modes; Gregory nominally added four more, which were not really new modes, but a shifting of the component notes of the modes of Ambrose; * * *”^{১৩} তাছাড়া খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে এ্যোলিয়ান (Æolian) ও আইওনিয়ান (Ionian) খাট (modes) দুটির সৃষ্টি এবং প্রচলন হয়েছিল। ইংরেজী ‘mode’ শব্দের

১২। Cf. *A History of Arabian Music* (1929), p. 71.

১৩। (ক) Cf. *The Evolution of the Art of Music* (1929), p. 41 ;
(খ) প্রজ্ঞানন্দ: “রাগ ও রূপ” (১৩৫৫), ১ম ভাগ, পৃ. ৪০.

অর্থ খাট অনেকে রাগও বলেন, কিন্তু রাগ খাট থেকে সৃষ্টি হয়, স্তবরাং mode-এর বালালা অনুবাদ ‘খাট’ হাওয়াই স্বাভাবিক।

এ্যালেন ডানিয়েলু ডোরিয়ান, ফ্রিজিয়ান প্রভৃতি খাটগুলির বিশ্লেষণ কোরে ভারতীয় সঙ্গীতের খাটের সঙ্গে তাদের ঐক্য দেখবার চেষ্টা করেছেন।^{৩১} এখানে তাঁর বিশ্লেষণের কিছু কিছু অংশ উদ্ধৃত করা সমীচীন মনে করি। তিনি বলেছেন : “In Greek music, the general tonic was in the middle of the scale, * *. This led to the division of the Dorian mode, which corresponds, in the great perfect system (white keys of piano and organ), to the octave E to E (ga to upper ga), into two distinct modes, * *”. তিনি ডোরিয়ান খাটের দুটি রূপের উল্লেখ করেছেন। প্রথম ডোরিয়ান-mode বা খাটের রূপ E বা গান্ধার থেকে আরম্ভ। তিনি বলেছেন : “It corresponds to what the Hindus call Sa-grāma, the scale having the Madhyma (mesa), the modern tonic as its fourth note”। দ্বিতীয় ডোরিয়ান মধ্যমগ্রামের খাটের সঙ্গে সমান। তিনি আবার বলেছেন—“then transpose the second Dorian into Phrygian tone (mesa C—Sa)”। এ-থেকে জোনপুরী-তোড়ী খাটের রূপ পাওয়া যায় এবং তা ইংরেজীতে ‘ইওলিয়ান মোড’ (Eolian mode) নামে পরিচিত। ‘ফ্রিজিয়ান মোড’-এর (D to D—Re to upper Re) পঞ্চমকে (fifth) যদি সপ্তকের তার (উচ্চ) অংশে স্থাপন করা যায় তবে তাঁর রূপ ষড়্জগ্রামী খাটের মতো শোনায়।^{৩২}

ইকিউদ-অল্-ফরিদ (*Iqd-al-Farin*) গ্রন্থে দেখা যায়, ম্যালুয়াকে (*Alluyah*) নিন্দা করা হয়েছে, কেননা আরবীয় সঙ্গীতে তিনি পারসিক স্বরের প্রবর্তন করেছিলেন ও তার জন্য উচ্চাঙ্গ শ্রেণীর আরবীয় সঙ্গীতে অনেক দৈন্য দেখা দিয়েছিল। আরবীয় সঙ্গীতে প্রধান খাট বা মোকাম মোট ২২, শোভা ২৪ ও গুস্বা ৪৮। এগুলি ভারতীয় সঙ্গীতে খাট,

৩১। Cf. ডানিয়েলু : *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 187-223.

৩২। বিস্তৃত বিশ্লেষণ *Introduction to the Study of Musical Scales* বইয়ের sixth part, *Confusion of the Systems* আলোচনা দ্রষ্টব্য।

বাগ-রাগিণী, শাখা-রাগ ও শাখা-রাগিণীদের মতো। ডঃ ফার্মার মোকাম বা খাটের আলোচনা-প্রসঙ্গে বলেছেন: "By the time of Safi-al-Din 'Abd al-Mu'min (d. 1294) these principal modes were called the *maqamat* (Sing. *maqama*). There were also six secondary mode called *awazat* (sing. *awaz*), which are stated to be of later origin than the principal modes. How far the branch modes named *shu'ab* (sing. *shu'ba*) or *furu* (sing. *far'*), which latter became so popular, were practised by the Arabs at this period, **. Here are the names of the *maqamat* and *awazat* according to *Kitab-al-adwar* of Safi-al-Din Add al-Mu'min :

MAQAMAT—'Ushshaq, Nawa, Abu Satik, Rast, 'Iraq, Ziraftand, Buzurk, Zankula, Rahawi, Husaini, and Hejazi.

AWAZAT—Kuwasht, Kardaniyya, Nauruz, Salmak, Maya, and Shahnaz.**

ডঃ ফার্মার মোকামগুলি সম্বন্ধে আরো বলেছেন: "In-Al-Andalus and North Africa, the modal system appears to have been different from that practised in the East. ** According to the *Ma'rifat al-naghamat al-thaman* treatise, there were four principal modes (*usul*), viz., *Dil*, *Raidan*, *Mazmum* and *Maya*, From these were derived a number of branch modes (*furu*) as follows: '

DIL—*Ramal al-dil*, 'Iraq al-'arab, Mujaunab al-dil, *Rasd al-dil*, and *Istihlal al-dil*.

ZAIDAN—*Hijaz al kabir*, *Hejaz-al-mashriqi*, 'Ushshaq, *Hisar*, *Isbahan*, and *Zaurankand* (sic).

MAZMUM—*Gharibat al-husain*, *Mashriqi* and *Hamdan*,

৩৩। Cf. (ক) *A History of Arabian Music* (1929), pp. 213-204, (খ) প্রজ্ঞানানন্দ: 'রাগ ও রাগ', (১৩৫৫), ১ম ভাগ, পৃ ৪৮

MAYA—*Ramal al-maya, Inqilab al-ramal, Husain, and Rasd.*

There was also another principal mode called the *Gharibat al-muharra*, but this had no branch modes. In all there were twenty-four modes.”*

পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ কার্ট সাচুস তাঁর *The Rise of Music in the Ancient World* গ্রন্থেও *The Greek Heritage in Islam* অধ্যায়ে আরবীয় সঙ্গীতে মোকাম সংক্ষেপে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। তিনি মোকামকে বলেছেন ভারতীয় রাগেরই অভিন্ন রূপ (“the exact counterpart of the Indian *rāga*: a pattern of melody”)। তিনি আরো বলেছেন : “Maquem is, like *rāga* in India, the essential quality of a melody. * * *. On the other hand, the Arabs—like the Hindus—have connected certain maqamat with the hours of the day and the signs of the Zodiac :

Maqam	Sign of the Zodiac	Time of the Day
Rast	Ram	sunrise
Isfahan	Bull	—
‘Iraq	Twins	nine o’clock
Kucek	—	—
(Zir=efkend)	Crab	—
Buzurk	Lion	—
Higaz	Virgin	midnight
Bu=silik	Balance	afternoon
‘Ussaq	Scorpion	sunset
Huseini	Archer	night=end
Zangula	Capricorn	—
Nawa	Water-carrier	before night-prayer
Rahawi	Fishes	morning

৩৪। (ক) Ibid. pp. 204-205 ; (খ) তবে একথা সত্য যে, বিভিন্ন রুচি ও প্রকৃতি অনুসারে বিভিন্ন দেশের সঙ্গীতও ভিন্ন ভিন্ন রকমে প্রকাশ পেয়েছে। ডঃ কার্শনার তাই বলেছেন :

কিন্তু রাগ মোকাম বা থাটের অন্তর্ভুক্ত হোলেও ঠিক নাম বা বস্তু হিসাবে মোকাম বা থাট এবং রাগ এক ও অভিন্ন নয়।

আরবেরা যন্ত্রসঙ্গীতের চেয়ে কণ্ঠসঙ্গীতের বেশী পক্ষপাতী, তাঁদের গানের সঙ্গেও তাই বাস্তবজ্ঞের অনুসরণ করা হয়। আরবদের গানের সহগামী যন্ত্রের মধ্যে বেশীর ভাগ থাকে অল্-উদ্ (al-ud—lute), তানবুর (tanbur—pandore), কোয়ান্ন (qanun—plastery), কিউসব বা নে (qusaba, or nay—flute) তবল (tabl—drum), ডাফ্ (duff—tambourine), কোয়াদিব্ (qadib—wand) প্রভৃতি। আরবেরা হাক্ ধরণের গান ও গং বাজাতে বেশী ভালবাসে। কোন শোভাযাত্রা বা সাময়িক অনুষ্ঠান উপলক্ষ্যে উন্মুক্ত প্রাঙ্গণে আরববাসীরা সঙ্গীতের আয়োজন করে। সে-সময়ে জমর (zamr—reed-pipe), বুক্ (buq—horn or clarion), নফির (nafir—trumpet), তবল (tabl—drum), নাক্কারা, (naqqara—kettle-drum), কসা (kasa—cymbal), প্রভৃতি বাস্তব যন্ত্র সঙ্গীতকে অনুসরণ করে।^{৬৫} ডঃ ফার্মার আরব-সঙ্গীত সম্বন্ধে মন্তব্য কোরে বলেছেন : “That Arabian music was influenced by Persian, and Byzantine practice is openly admitted by the Arabs. In turn, the Persians and Byzantines also borrowed from the Arabian art.”^{৬৬}

আমরা পূর্বেই আলোচনা করেছি যে, পৃথিবীর সকল হ্রস্ব দেশই একে অন্তরে কাছে ধরে।^{৬৭} পশ্চিম যুরোপ আরবদের সংস্কৃতির কাছে

“On the contrary we know from the Ikhwan al-Safa that different types of music were to be found in the two countries. * * the music of the Dailamites. the Turks, the Arabs, the Kurds, the Armenians, the Ethiopians, the Persians, the Byzantines and other nations who differ in language, nature, morals and customs’.—*A History of Arabian Music* (1929), p. 205, and *Ikhwan al-Safa*, Vol. I, pp. 92—93

৬৫। Cf. *The Legacy of Islam* (1931), p. 359.

৬৬। Cf. *Ibid.*, p. 357.

৬৭। কার্ট সাচস যন্ত্রসঙ্গীতের উল্লেখ করতে গিয়ে সেই স্বরণে উল্লেখ কোরে বলেছেন : “The Egyptians borrowed from Mesopotamia and Syria; the Jews from the Phoenicians; the Greeks from Crete and Asia Minor and again Phœnicia; the harp, the lyre, the double oboe, the hand-beaten frame drum were played in Egypt, Palestine, Phœnicia, Syria, Babylonia; Asia Minor, Greece, and Italy. The Egyptians

ঋণী। ডঃ ফার্মার বলেছেন স্পেনিয়ার্ডরা তাঁদের গানের সুরে ও ছন্দে আরবীয় পদ্ধতির অনুসরণ করেছিল খ্রীষ্টীয় ৯ম শতকে। ১০ম শতকে ইহুদীরা আরবীয় সংস্কৃতির দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিল। য়ুরোপীয় বাজ্যযন্ত্র লিউট বা লুট, রেবেক্, গিটার, নকের প্রভৃতির নাম খুব সম্ভবত আরবীয় বাজ্যযন্ত্র অল্-উদ্ (al-ud), রবাব (rabab), কুইটারা (qitara), নকারা (naqqara) প্রভৃতির নামানুসারে হয়েছিল।^{১০} আরবের সংস্পর্শে আসার আগে য়ুরোপে নাকি কেবল তারযন্ত্র হিসাবে সিথারা (cithara) ও হার্পের (harp) প্রচলন ছিল। আরবেরা লিউট, প্যান্ডোর, গিটার প্রভৃতি বাজ্যযন্ত্র য়ুরোপে আমদানী করে। অবশ্য এ-নিয়ে যথেষ্ট মতভেদও আছে, কেননা কোন কোন ঐতিহাসিকদের মতে ঐ-সমস্ত বাদ্যযন্ত্র গ্রীসবাসীরাই য়ুরোপকে দান করেছিল। তবে একথা স্বীকার্য যে, বিভিন্ন সময়ে আরবের সঙ্গে পৃথিবীর অনেক দেশেরই সংস্কৃতিক আদানপ্রদান হয়েছিল।

॥ চীনদেশে সঙ্গীতের বিকাশ ॥

চীনে খ্রীষ্টপূর্ব ১৪শ-১২শ শতকে সাঙ্-বংশের রাজত্বের সময় সঙ্গীতের অনুশীলন অব্যাহত ছিল। পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রী কার্ট সাচস্-এর অভিমতও তাই। তিনি বলেছেন: “Chinese music can be traced back to the Shang Dynasty between the fourteenth and twelfth centuries B. C. Japanese music began only in the fifth century A. D., when Korean court music was adopted.”^{১১} পণ্ডিত গুলিকের (Gulik) অভিমত যে, চীনদেশে যে লোকসঙ্গীতকে

called lyres and drums by their Semitic names, the harp by a term related to the Sumerian word for bow; the Greeks used the same Sumerian noun to designate the long-necked lute and adopted a Phoenician word for the harp; they gave the epithets Lydian, Phrygian, Phoenician to the various types of pipes; indeed, they had not a single Hellenic term for their instruments and repeatedly attributed them to either Crete or Asia”.—*The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (1944), p. 63.

৬৮। *The Legacy of Islam* (1931), p. 373.

৬৯। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 135.

(folk-music) কেন্দ্র কোরে সঙ্গীতের বিস্তৃতি লাভ ঘটেছিল সেই লোকসঙ্গীত ছিল সর্বসাধারণের সামগ্রী (popular music) এবং তার মধ্যে কলাসৌন্দর্যের কোন বিকাশ না থাকায় অভিজ্ঞাত সম্প্রদায়ে তা আদরণীয় হোতে পারেনি।^{১০}

চীনদেশের লোকে সঙ্গীতকে মানুষের অন্তরনিহিত ভাবের বহিরাভিব্যক্তি বলে। ভারতবর্ষেও তাই, ভারতবাসীরাও স্বীকার করে, কেবল কতকগুলি স্বরের গাঁথুনি বা স্বরসমষ্টির আরোহণ-অববোহণকেই সঙ্গীত বলে না, সঙ্গীত মানুষের অন্তরের জিনিস, আস্তর ভাবধারাই রসে, ভাবে, স্বরে ও কথায় বিজড়িত হোয়ে সঙ্গীতের আকারে বাইরের জগতে প্রকাশ পায়। কার্ট সাচস বলেছেন: "Music to the Chinese is born in man's heart. Whatever moves the soul, pours fourth in tones; and again, whatever sounds affect man's soul"। সঙ্গীত যে মানুষের অধ্যাত্ম সম্পদ ও স্তদীর্ঘ কাল ধরে সাধনার জিনিস এ'সম্বন্ধে চীনবাসীদের সমাজে বিচিত্র কাহিনীর উল্লেখ আছে এবং সেই সবার জ্বহ সামঞ্জস্য পাওয়া যায় ভারতবর্ষীয় প্রাচীন ও আধুনিক কাহিনীর সঙ্গে। এজ্ঞস্ত সিদ্ধান্ত করা অসমচীন হবে না যে, চীনের প্রত্যেকটি সাংস্কৃতিক বিকাশের পিছনে আছে ভারতীয় ভাবধারার প্রেরণা।

চীন নামটির সৃষ্টি হয়েছে 'সিন' বা 'সিনাই' শব্দ থেকে ("The word of China is probably derived from Ts'in, the name of a dynasty, which ruled over China from B. C. 249 to A. D. 220.)^{১১} অবশ্য নামের উৎপত্তি সম্বন্ধে মতভেদ থাকলেও পল্ পলিয়ট প্রভৃতি মনীষীরা একথাই প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন। চীনভাষায় ভারতবর্ষকে বলা হোত 'তায়েন-চু', 'সিন-চু' বা 'সিন'। আসলে চীনার প্রাচীন নামও 'সিন'। ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি *India and China* পুস্তকে তার উল্লেখ কোরে বলেছেন: "It is not mere accident that China is still known to the outside world by a name by which India was the first her (*China* Sanskrit *Cina*—সিন) and the

১০। Cf. Gulik : *The Lore of the Chinese Lute*, p. 39

১১। Cf. প্রজ্ঞাত মুখোপাধ্যায় : *Indian Literature in China and the Far East* (1981), p. 2.

Chinese nobility is called by a name derived from Sanskrit (*Maudarin-Mantrin*)”।

ভারতের সঙ্গে চীনের সম্পর্ক আজ থেকে দু'হাজার বছরেরও আগে থেকে এবং এই নিবিড় সম্বন্ধের সাক্ষ্য দান করে আজো-পর্যন্ত অসংখ্য প্রাচীন চীনাগ্রন্থ। অধ্যাপক তান-উন-সান বলেছেন : “As for the interchange of culture between India and China, it has taken place for more than two thousand years. * * The early facts concerning India and Chinese relationship of culture are found in various Chinese books, such as *Lieh-Tsu*. *Chou-Shu-chi-yi*, or the Book of Wonders of Chou, *Lie Sien-Chusu* or the Biography of Fairies, *Shiho-Lso-chih* or Sketches of Buddha and Laotza, *T'si Lu* or the Seven Records. *Ching-Lu* or the Classical Records. *Fu Tsu-Tuug-chi* or the Account of Buddha etc. * *”।^{৭২} তা-ছাড়া কাউন্ট ওকাকুরা তাঁর *Heart of Heaven* নিবন্ধে,^{৭৩} অধ্যাপক লিয়াঙ-চি-চাও (Prof. Liang Chi-Chao) *The Kingship between China and Indian Cultures* প্রবন্ধে, চিয়াঙ-ই (Chiang Yee) তাঁর *Chinese Eye* গ্রন্থে,^{৭৪} ডঃ সর্বপল্লী রাধাকৃষ্ণন *India and China* গ্রন্থে,^{৭৫} ডঃ শ্রীকালিদাস নাগ *Chinese Sculptural and Pictorial Tradition* নিবন্ধে,^{৭৬} ডাঃ শ্রীদীনেশচন্দ্র সরকার *Entry of Buddhism in China* প্রবন্ধে,^{৭৭} পণ্ডিত হিবলহেল্ম *A Short History of Chinese Civilization* গ্রন্থে,^{৭৮} প্রভাত মুখোপাধ্যায়

৭২। Cf. Prof. Tan Yuh-Shan: *Culture Interchange between India and China*, pp. 6-7.

৭৩। Vide, p. 155.

৭৪। “* * Communication began to open up between China and other countries of the Far East, India and Persia especially.”—p. 24

৭৫। Ibid., p. 29.

৭৬। “It seems now within the range of historical probability that China came to have cultural relations with far off Scandinavia through Siberia and South Russia.”—Cf. *Mohābodhi Journal*, October 1938, pp 421-422.

৭৭। Cf. *Mohābodhi Journal*, April-June, 1942.

৭৮। Cf. p. 197.

Indian Literature in China and the Far East^{১১} গ্রন্থে ভারত ও চীনের মধ্যে সভ্যতা ও সংস্কৃতিগত ঐক্য এবং চীনের সকল-কিছুর ওপর ভারতবর্ষের প্রভাব সন্নিবেশিত আলোচনা করেছেন।

মধ্যএশিয়া, ইরান, পার্শ্বীয়া বা প্রাচীন পারস্য (চীনা—*An-si*), রোম, গ্রীস, ইন্দোনেশিয়া, ভারতবর্ষ ও পাশ্চাত্যের অষ্টান্ত দেশের সঙ্গে চীনের যোগসূত্র নিবিড় ছিল। দক্ষিণ ও উত্তর এই উভয় চীনেই সংস্কৃতি ও সভ্যতার মিশ্রণ হয়েছিল। চৈনিক ইতিহাস থেকে জানা যায়, খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে গঙ্গানদীর উপকূল ও সী-চোয়াঙের (*Tse-Chuang*) মধ্যে বৌদ্ধধর্মের সংক্রমণ-ব্যাপারে দক্ষিণ-চীনার সঙ্গে ভারতের সম্পর্ক স্থাপিত হয়। মধ্যএশিয়ার ভিতর দিয়েও ভারতে আসার পথ ছিল। চিয়াঙ-ঈ বলেছেন, হানউ-টি বা হান-বংশের সম্রাট উ-কংসু বাইরে পাশ্চাত্য জাতিদের তাড়িয়ে দিয়ে খ্রীষ্টপূর্ব ১২৬ শতকে চীন ও ভারতবর্ষের মধ্যে একটি রাজপথ নির্মাণ করেছিলেন : “Han Wu-Ti or Emperor Wu of Han Dynasty of glorious name drove the Western tribes out Kansu and found a route to India, instituted a kind of Royal Academy,”^{১২}

খ্রীষ্টপূর্ব ১৩৮ শতকে সম্রাট হান-উ-টি হুনদের আক্রমণ থেকে চীনকে রক্ষা করার জন্য তাঁর রাজদূত চাঙ-কিয়েনকে পাশাপাশি রাজ্যগুলির সঙ্গে মৈত্রী-স্থাপন করতে পাঠান। চাঙ-কিয়েন সে’ সময়ে আফগানিস্তানের পার্বত্য পথ দিয়ে একদল বণিককে ব্যবসার জন্য চীনে আসতে দেখেন ও জানতে পারেন তাঁরা ‘সেন্টু’ বা সিন্ধুদেশ (সিন্ধু-উপত্যকা) তথা ভারতবর্ষ থেকে আসছেন। পঞ্জাব, বেলুচিস্তান গান্ধার, সিন্ধু-উপত্যকা, বোলানপাস, তিব্বত, খোটান প্রভৃতির ভিতর দিয়ে চীন এবং অষ্টান্ত প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দেশগুলির সঙ্গে ভারতবর্ষের যোগাযোগ ছিল। বাণিজ্যিক ব্যাপারে জলপথেরও যোগসূত্র ছিল। প্রশান্ত মহাসাগর, ভূমধ্যসাগর প্রভৃতি জলপথে চীনদেশের বাণিকেরা বাণিজ্য আরম্ভ করেছিল ভারতবর্ষ ছাড়াও শ্রাম জাভা, মালয় প্রভৃতি দেশের সঙ্গে খ্রীষ্টপূর্ব ১ম শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ১ম শতকের মধ্যে। ডঃ বোকে (Dr. A. C. Bouquet) বলেছেন : “* * but only trading

১১। Cf. pp. 25, 27, 33, 34, 52, 60-61

১২। Cf. *The Chinese Eye*, p. 26.

intercourse, either by caravan routes (which are of great antiquity) or by sea-borne traffic from a port called Eridu at the head of the Persian Gulf, which was a centre of commerce some four or five thousand years ago"।^{১১} ভারতের সঙ্গে যোগাযোগের কথা উল্লেখ না করলেও ডঃ বোকে অপরাপর স্থপ্রাচীন দেশের সঙ্গে চীনের সম্পর্কের কথা বলেছেন। তাছাড়া তিনি একটি স্থপ্রাচীন প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতার উল্লেখ করেছেন যেটি চীন, ইরান, সিরিয়া, ইজিপ্ট প্রভৃতির দেশের মধ্যেও অখণ্ডভাবে বর্তমান ছিল এবং সেই সভ্যতার বয়স অন্তত খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০ বছর। তিনি আরো লিখিয়াছেন : "A considerable Neolithic culture, datable at about 2000 to 1500 B. C., has been found in north-east and north-west and in the north-west has been found pottery resembling early specimens unearthed in Babylonia, and dating from before 3500 B. C. This culture is regarded as the eastern expansion of a great prehistoric culture=province, extending from Central Asia to Iran, Syria and Egypt long before 4000 B. C"।^{১২} অধ্যাপক রিস্ ডেভিস (Rhys Davids) বলেছেন হিমালয়ের উত্তর-পশ্চিম কোণ ও পূর্ব তুর্কীস্থানের ভিতর দিয়ে ভারত থেকে চীনদেশে বৌদ্ধধর্ম সংক্রমিত হয়।^{১৩} মধ্য ও উত্তর-পশ্চিম ভারত থেকে বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা প্রায়ই পাশ্চাত্যের দেশগুলিতে

১১। Cf. *Comparative Religion* (1945), p. 135.

১২। Cf. *Ibid.*, pp. 135-136.

১৩। ** it penetrated to China "along the fixed route from India to that country, round the North-West corner of the Himālayas and across Eastern Turkistan. Already in the second year B. C. an embassy, perhaps sent by Huvishka, took Buddhist books to the then Emperor of China, A-ili; and the Emperor Ming-Ti, 62 A. D., guided by a dream, is said to have sent to Tartary and Central India, and brought Buddhist books to China. From this time, Buddhism rapidly spread there. Monks from Central and North-Western India frequently travelled to China; and the Chinese themselves made many journeys to the older Buddhist countries to collect the sacred writings, which they diligently translated into Chinese. In the fourth century Buddhism became the State religion".—Cf. *Buddhism*, p. 241.

যেতেন। স্যার ওয়ালিস বাজও (Sir E. A. Wallis Budge) একথা স্বীকার করেছেন।^{৮৪} পুনরায় একথা সত্য যে, খ্রীষ্টপূর্ব ১ম শতক থেকে ঐ ১ম শতকের মাঝামাঝি সময়ে অনেকগুলি ভারতীয় পরিবার চীনদেশের বাসিন্দা হিসাবে পরিগণিত হয়েছিল। ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চী সে প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “In the third century A. D., we hear of Indian families settled down in Touen-hoang. It had already become a great centre of Buddhist missionaries at the time।^{৮৫} হুতরাং তুয়েন হোয়াঙের ভিত্তি-চিআবলীতে ভারতীয় শিল্পীদেরও সে অবদান ছিল একথা অবশ্যই স্বীকার করতে হয়।

তারপর যে সকল বৌদ্ধ-সন্ন্যাসী পরিভ্রমণ ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে ভারতীয় সংস্কৃতির সমৃদ্ধি দিয়ে চীনকে সমৃদ্ধত করেছিলেন তাঁদের কয়েকজনের নাম হোল : ধর্মরক্ষ (খ্রীষ্টীয় ৩য় শতকের মধ্যভাগ), সম্ভূতি (৩৮১ খ্রীষ্টাব্দ) গৌতম-সম্মদেব (৩৮৪ খ্রীষ্টাব্দ), পুণ্যদ্রাত ও তাঁর শিষ্য ধর্মঘশস (৩২৭ খ্রীষ্টাব্দ), বুদ্ধঘশস (খ্রীষ্টীয় ৪র্থ শতক), কুমারজীব (৪০১ খ্রীঃ), বিমলাক্ষ (৪২৬ খ্রীঃ), ধর্মক্ষেম (৪১৪ খ্রীঃ) বুদ্ধভদ্র (৪১১ খ্রীঃ), বুদ্ধজীব (৪২০ খ্রীঃ), গুণবর্মন (৪৩১ খ্রীঃ), গুণভদ্র (৪৩৫ খ্রীঃ), বোধিধর্ম (৫২০), বিমোক্ষসেনা (৫৪৬ খ্রীঃ), জিনগুপ্ত ও তাঁর দুই শিক্ষাগুরু জ্ঞানভদ্র ও জিনঘশস (৫৫২ খ্রীঃ), ধর্মগুপ্ত (৫২০ খ্রীঃ), প্রভাকর মিত্র (৬২৭ খ্রীঃ) প্রভৃতি।^{৮৬}

॥ ভারতবর্ষ চীনকে সঙ্গীত-সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছিল ॥

শিক্ষাক্ষেত্রে চীন ভারতবর্ষের কাছে কতটুকু ঋণী সে-সম্বন্ধে অধ্যাপক লিয়াং-চি-চাও *Kingship between Chinese and Indian Cultures*-নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন : “সাক্ষাৎ বা পরোক্ষভাবে ভারতবর্ষ চীনকে যে-সকল বিজ্ঞা

৮৪। “Buddhism was carried into Syria and Egypt by the envoys of Chandragupta and his grandson Asoka in the third century B. C., and there is no doubt that it made its way into China before the Christian Era.”—Cf. *Baralam and Yewasef* (1923), p. liii. Cf. also Swāmi Abhedānanda: *Science of Psychic Phenomena* (1946), pp. 48-49; *India and Her People* (1905-6). p. 226.

৮৫। Cf. *India and China*, p. 9.

৮৬। বেদানন্দ : “ভারত ও চীনের সংস্কৃতিগত সম্বন্ধ”—“বিশ্ববাকী”-পত্রিকা ১৩৫৬, পৃ

লিখিতে বা তাহাতে উন্নতি লাভ করিতে সাহায্য করিয়াছিল, * * তাহা সঙ্গীত, স্থাপত্য, চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও তরুণ নাটক রচনা ও অভিনয়, কবিতা ও উপন্যাস-কাহিনী আদি রচনা, জ্যোতিষ ও মাসবর্ষাদি গণনা, চিকিৎসা, বর্ণমালা ও লিপি-উদ্ভাবন, গণ্য লিখিবার উৎকৃষ্ট রীতি, হেতুবিদ্যা, শিক্ষাদানপদ্ধতি, সামাজিক নানা প্রতিষ্ঠান-রচনা ইত্যাদি (বঙ্গানুবাদ)।^১ তবে একথা ঠিক যে, ভারতের কাছে চীন সকল বিষয়ে স্বামী থাকলেও তাঁর নিজস্ব একটি দৃষ্টিভঙ্গী ও বৈশিষ্ট্য ছিল এবং ডঃ কালিদাস নাগ তাঁর উল্লেখ কোরে বলেছেন : “China developed indigenous forms and styles long before the Indian or Graeco-Buddhist art”। অবশ্য একথা কেবল স্থাপত্য ও চিত্রকলার উদ্দেশ্যেই বলা হয়েছে, সঙ্গীতশিল্প সম্বন্ধে নয়। বেশীর ভাগ পণ্ডিত ভারতবর্ষ ও চীনের সভ্যতা ও সংস্কৃতিগত ঐক্য দেখাতে গিয়ে সাহিত্য, ইতিহাস, চিত্র, ভাস্কর্য ও মন্দিরশিল্প নিয়েই বিস্তৃত আলোচনা করেছেন, কিন্তু উভয় দেশের সঙ্গীত-সম্বন্ধে বিশেষ-কিছু বলেন নি। অথচ একথা সত্য যে, চীনের রাজধানী পেকিংয়ের সাম্রাজ্যিক গ্রন্থাগারে এখনো ভারতীয় গ্রন্থের অমূল্য ও মূল উভয় মিলিয়ে ৭০,০০০ সত্তর হাজার পুঁথি আছে! এই পুঁথি শুধুই বৌদ্ধশাস্ত্রের নয়,—সঙ্গীতাদি অপরাপর শিক্ষাগ্রন্থেরও আছে।

চীনদেশের বা চীনাজাতির সঙ্গীতকলার প্রসঙ্গে ভারত ও চীনের মধ্যে ঐক্যগত সাংস্কৃতিক বিবরণের সুদীর্ঘ আলোচনা করার উদ্দেশ্য চীনে সঙ্গীতকলা স্বাধীনভাবে গড়ে উঠলেও সেই গঠনের মূলে একান্তভাবে ভারতীয় ভাবধারা ও প্রেরণা যে অন্তর্নিহিত ছিল তাই প্রমাণ করা। তবে ভারতবর্ষ নিজের উদারতা ও বিস্তৃতিমূলক প্রকৃতির গুণে সঙ্গীতকে যেভাবে বিকশিত ও সমৃদ্ধ করতে পেরেছে, চীন ততটুকু পারেনি। ভারতবর্ষ বৈদিক যুগেই যেখানে স্বরকে সাতটি সংখ্যায় বিকশিত করতে পেরেছে, চীন তা পারেনি এবং এখনো পাঁচটি মাত্র স্বরেই সে নিজেকে আবদ্ধ রেখেছে। এর প্রসঙ্গে স্বামী অভেদানন্দ বলেছেন : “The *Rishis* used to sing those hymns with seven notes of an

octave, I may mention here the seven notes of an octave in music were first discovered in India centuries before other nations had them and that the world owes its first lesson in music to India. The Chinese had only five notes. Before the Greeks and other Europeans had seven notes, the Hindus used them, and the Sāma Veda bears testimony to this fact.^{১৮}

পাঁচটি চীনা স্বরের নাম কুঙ্ (kung) শাঙ্ (shang), চি (chi or chih), য়ু (yu) ও কিয়ো বা শিয়ো (kyo or chiao)। পাঁচটি স্বর বিভিন্ন দিক, গ্রহ, তত্ত্ব ও বর্ণ অনুযায়ী কল্পিত হয়েছে। কার্ট সাচস্ (Curt Sachs) তার উদাহরণ দিয়েছেন,^{১৯}

Notes	kung	shang	chiao	chih	yu
Cardinal Points	north	east	centre	west	south
Planets	mercury	jupiter	saturn	venus	mars
Elements	wood	water	ear	metal	fire
Colour	black	violet	yellow	white	red

কার্ট সাচস্ এই পাঁচ স্বরে তৈরী পাঁচটি পর্দার (scale) উল্লেখ কোরে বলেছেন : “The scale is usually presented in the form kung (do), shang (re), chiao (mi), chih (sol) yu (la), kung (do)”। স্তর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর পাঁচটি চীনা-স্বরের যে পরিচয় দিয়েছেন তার নামকরণে মনে হয় কিছু-কিছু ভুল আছে। তিনি যুরোপীয় সঙ্গীতের স্বরের সঙ্গে তুলনা কোরে চীনা-সঙ্গীতের স্বর ও পর্দা সঙ্গন্ধে বলেছেন : “* * it would appear that the ancient Chinese divided the octave into twelve equal

^{১৮} Cf. *Mystery of Death* (1952), pp. 10—11.

^{১৯} *The Rise of Music in the Ancient Worlds* (1944), p. 121.

parts. The scale, as commonly used, consisted, however, of only five notes, which were called *koung, chang, kio tche, yu.* corresponding with the European F, G, A, C, D. The intervals corresponding with the European B and E were called *Pien-tche* and *Pien-koung*, respectively. F was considered the principal or normal key, just as C is regarded, in European music. Converted into the 'C' scale, the Chinese scale would stand C, D, E, G, A, i.e, the notes F and B would be avoided" ১০০ এ্যালেন ডানিয়েলু পাঁচটি চীনা-স্বরের সঙ্গে পাশ্চাত্য ও ভারতীয় সঙ্গীতের স্বরের তুলনা কোরে বলেছেন, ১০১

I	Kung	(C)	— (Sa)	— I	=81/81
II	Chi	(G)	— (Pa)	— 3/2	=81/54
III	Shang	(D)	— (Re)	— 9/8	=81/72
IV	Yu	(A+)	— (Dha+)	— 27/16	=81/48
V	Kyo	(E+)	— (Ga)+		=81/64

ডানিয়েলু বলেছেন সিউ-ম-থিন (Seu-ma-Thien)-এর অভিমতে ঐ পাঁচ স্বরের নাম যথাক্রমে পঞ্চ-লিউ (five lyu বা notes) = হোয়াঙ্-চঙ্, থাই-চিউ, কু-সেন্, লিন্-চঙ্, নান্-লিউ (hwang-chong, thai-cheu, ku-syen, lin-chong, and nan-lyu)।

ভারতীয় সঙ্গীতে রাগ-রাগিণী যেমন ষড়্জকে কেন্দ্র অথবা আশ্রয় কোরে লীলায়িত, চীনা-সঙ্গীতেও তাই। চীনা-সঙ্গীতে স্বর-সঙ্গতির (harmony) দিকে ততো লক্ষ্য দেওয়া হয় না। ভারতীয় সঙ্গীত যেমন পুরুষ ও প্রকৃতি এ' দুটি মতবাদ নিয়ে পরিপুষ্ট এবং এতে ভাব, রস, বর্ণ প্রভৃতির স্থান আছে, চীনা-সঙ্গীতে ঠিক তাই। কিন্তু তাহলেও এ' দুটি দেশের সঙ্গীতের প্রকাশ-ভঙ্গী ও প্রকৃতি সম্পূর্ণ ভিন্ন। ডানিয়েলু এই ভিন্নতার জগৎ দুটি দেশের মধ্যে বর্তমানে নিবিড় সম্পর্ক-হীনতাকে কারণ কলেছেন : "Contacts between the two countries became very rare and that the two cultures

১০০। Cf. *Universal History of Music* (1196), p. 27.

১০১। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), p. 74.

took very different directions"। কথাটি আংশিক হোলেও পুরে-পুরি সত্য নয়, কেননা যেকোন দুটি দেশের মধ্যে বিশেষ মৈত্রীভাব থাকলেই যে তাদের সংস্কৃতি বা শিক্ষা ছবছ সমান হবে এমন কোন নিয়ম নাই। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, ডঃ নাগ বলেছেন: "China developed indigeneous forms and styles long before the Indian or the Graeco-Buddhist art"। শিল্প বা চিত্রকলা-সম্বন্ধে একথা স্বীকৃত হোলেও একথা সত্য যে, সকল বিষয়ে চীনদেশ তার একটি নিজস্ব বৈশিষ্ট্য সৃষ্টি ও রক্ষা করেছিল এবং সেই বৈশিষ্ট্যের জন্ম কালে সংস্কৃতির জগতে সে ভারত থেকে কিছুটা ভিন্ন হয়েছিল এবং তা হওয়াও স্বাভাবিক। তবে ডানিয়েল চীন ও ভারতের সঙ্গীতের মধ্যে যে-পার্থক্য এক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখিয়েছেন, তা কিছুটা স্বীকার করি। তিনি বলেছেন: "While India's theorists were restricting themselves to the system of relations to a tonic, almost completely ignoring polyphony, the Chinese, on the contrary, were pursuing only the cyclic system which necessarily leads to transposition. Thus the two countries became musically isolated and unintelligible to each other"।^{২২} তিনি খ্রীষ্টীয় পনের বা ফুঁড়ি শতকের পূর্বে এই প্রার্থকের কাল নির্ণয় করেছেন। মনে হয় এ' মন্তব্য তিনি সম্পূর্ণ পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গীর দিক থেকে করেছেন।

চীনা-সঙ্গীতবিদগণ সঙ্গীতিক স্বরের আট রকম প্রকৃতির পরিচয় দিয়েছেন : (১) চামড়ার শব্দ, (২) পাথরের শব্দ, (৩) ধাতুদ্রব্যের শব্দ, (৪) পশমীহুতার শব্দ, (৫) কাঠের শব্দ, (৬) বাঁশের শব্দ, (৭) লাউ কুমড়া-ফলের (guord) শব্দ এবং (৮) পোড়ামাটির শব্দ। (১) চামড়ার শব্দ ঢোল (drum—kou) জাতীয় বাজ : য়িঙ্-কউ, কিন্-কাউ, সি-কাউ, তাওংকাউ, প্যাঙ-কাউ, থাই-প্যাঙ-কাউ, চি-সিন্ (Ying kou, Kin kou, Tse kou, Tao kou Pang kou, Thai-Pang-kou and the Tse-king) ; (২) কিঙ্ (king) জাতীয় বাজ হোল : পিন্-কিঙ্, সি-কিঙ্, য়্-টি, য়্-সিও বা বাঁশী, হৈ-টো বা শঙ্খ (Pten-king, Tse-king, Yu-ty, Yu-

hsiao, Hai-to); (৩) চাউ বা ঘণ্টা, লো বা গড়, পো বা করতাল, লা-পা বা বড় শিলা, হো-টুঙ (Chung, Lo, Po, La-pa, Hao-tung); (৪) পিপু বা বেলুন-গিটার, সান-হিন্, য়ু-কিন্, হু-কিন্, উর-হিন্ বা ছতারযুক্ত বেহালা, যান্-কিন্ (San-heen, Yue-kin, Hue-kin Ur-heen, Yang-kin); (৫) চু-য়ু, মুয়ু, সোন-পান্ (Chu, Yu, Mu-yu, Shon-pan); (৬) পাই-হাও বা পাইপ, টি বা বাঁশী, সোন বা ক্লারিওয়েনেট (Pai-hao, Ty, Sona); (৭) চেঙ্ (Cheng—mouth organ), (৮) হুয়ান্ (Hsuan) প্রভৃতি।^{১০} তাছাড়া ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন বাদী (রাজা), সংবাদী (মন্ত্রী), অনুবাদী (অনুচর), বিবাদী (শত্রু) প্রভৃতি স্বরের ব্যবহার দেখা যায় এবং সেই ব্যবহার সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত, চীনা-সঙ্গীতেও তেমনি F বা মধ্যমকে রাজা, G বা পঞ্চমকে প্রধানমন্ত্রী, A বা ঐষতকে রাজভক্ত প্রজ্ঞা, C বা ষড়্জকে রাজকার্যের ব্যবস্থাপক ও D বা ঋষভকে পৃথিবী-রূপী দর্পণ নামে অভিহিত করা হয়।^{১১} পূর্বেই বলেছি, রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর বলেছেন, পেকিনের গ্রন্থাগারে নাকি ৪৮২ খানি সঙ্গীতের পুস্তক রক্ষিত আছে।^{১২}

॥ জাপানে সঙ্গীতের রূপ ॥

সকল-কিছু সৃষ্টিরহস্তের পিছনে বিজ্ঞান ফল্গুদারার মতো অন্তর্নিহিত থাকলেও তাতে পৌরাণিক আখ্যায়িকারও (Mythology) একটি স্থান আছে। ভারতীয় সঙ্গীতে রাগ-রাগিণীগুলির সৃষ্টিকথা জড়িত আছে মহাদেবের পঞ্চমুখ ও পার্বতীর মুখকমলের সঙ্গে। মোটকথা কোথাও শিব-শক্তির এবং কোথাও বা নারায়ণের কাহিনী আছে সম্পর্কিত সঙ্গীতের জন্মকথার পিছনে। জাপানী-সঙ্গীতের সঙ্গেও একটি পৌরাণিক কাহিনীর যোগাযোগ আছে। শ্রম সৌরীন্দ্র-মোহন ঠাকুর বলেছেন জাপানে প্রবাদ যে, সূখপত্নী অমতারাছু (Amaterasu) অন্ত্রাত্ম দেবতাদের কাছে অপমানিতা হোয়ে একটি পর্বতগুহার মধ্যে লুকিয়ে

১০। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 24—25.

১১। Ibid. p. 29.

১২। ইংরেজী ১৮৯৬ খ্রীষ্টাব্দে *Universal History of Music* বই সংকলিত হয়।

তখন পেকিঙের গ্রন্থাগারে যদি ৪৮২খানি সঙ্গীতগ্রন্থ রক্ষিত থাকে, তবে তারপর থেকে আজপর্বন্ত চীন-সরকার নিশ্চয়ই ঐ গ্রন্থাগারে আরো অনেক গ্রন্থের সমাবেশ করেছেন অনুমান করা যায়।

ছিলেন। তাঁকে আত্মপ্রকাশ করতে অস্বরোধ করলে তিনি অস্বীকার করেন। তখন দেবতার সঙ্গীত সৃষ্টি করলেন অমতারাশ্বকে মোহিত করার জন্য। আপানে সঙ্গীত-সৃষ্টির মূলে আছে এই পৌরাণিক কাহিনী।^{১০} কিন্তু এই কাহিনীর পিছনে আসল তত্ত্বখণ্ডা হোল আপানী-সঙ্গীতও ধর্ম এবং অধ্যাত্ম সাধনামূলক। আপানে সঙ্গীত-সৃষ্টির ইতিহাস এই যে, আপানী তার সঙ্গীতের উপদান ও প্রেরণা পেয়েছিল চীন ও কোরিয়ার মাধ্যমে ভারতবর্ষ থেকে ("Japan derived its music form India through China and Korea")। ডঃ বোকেট (D.A.C. Bouquet) মতে রোমনগরীকে যেমন গ্রীকজাতি নিজেদের সভ্যতার আলোকে সমৃদ্ধ করেছিল, তেমনি আপানকে চীনের সভ্যতার ও সংস্কৃতি দিয়ে সমৃদ্ধ করেছিল, যদিও ভারতীয় বৌদ্ধধর্মের প্রেরণা ছিল আগ্রত সেই চীন ও আপানের সভ্যতার পিছনে: "Just as the Greeks civilized Rome, as the Chinese have civilized the Japanese, and Buddhism has done for both much for what Christianity did for the Greek Roman world".^{১১}

কোরিয়ার সঙ্গে আপানের সম্পর্ক নিবিড়ভাবে স্থাপিত হয়েছিল। ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায়, ৪৫৩ খ্রীষ্টাব্দে কোরিয়ার শিরেগীর রাজা আপান-সম্রাটের মৃত্যু-সংবাদে মুহূর্ত্তন হয়ে বহুমূল্য সামগ্রীর সঙ্গে বিচিত্র বিষয়ে পারদর্শী ৮০ জন সঙ্গীতশিল্পীকে ৮০টি জাহাজে কোরে আপানে উপঢৌকন পাঠিয়েছিলেন। কোরিয়ার সঙ্গে আপানের সেই প্রথম বন্ধুত্বের সম্পর্ক।^{১২} পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ কার্ট সাচস আপানের সঙ্গীত-প্রসঙ্গে বলেছেন: "Japanese music began only in the fifth century A. D. when Korean court music was adopted in the sixth century. Japan became familiar with both Buddhism and ceremonial music of China, though once more through Korea. * *. China also passed on to Japan the ceremonial dance of India with their music, which were Japanized as the solemn

১০। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 35-36.

১১। Cf. *Comparative Religion* (1945), p. 147.

১২। Cf. *Universal History of Music* (1896), p. 36.

and colourful *Bugaku*. A strong wave from Manchuria, in the eighth century, ended foreign influences on the classical music of Japan.”^{১০০} মোটকথা জাপানের সঙ্গীতে চীন, কোরিয়া ও কিছুটা মালয়ীয়দের প্রভাব থাকলেও ভারতবর্ষের অবদানও স্বীকৃত। জাপানী শিল্পী কাকাসু ওকাকুরা ‘বুগকু’-সঙ্গীতের প্রসঙ্গে স্বীকার করেছেন যে, ভারতীয় ও প্রাচীন হাঙ সঙ্গীতগন্ধতি-দৃষ্টির সংমিশ্রণে এর সৃষ্টি : ‘It was formed of combined elements of Indian and old Hang music’। ‘বুগকু’-সঙ্গীতের উল্লেখ কোরে তিনি বলেছেন : “*Bugaku music*—this means dance music—from *bu*, to dance and *gakue*, music, or to play. This *Bagaku* in Japan was developed in the Nara-Heian period, under the influence of the Chinese culture of the Six Dynasties।”^{১০১} এই সঙ্গীত জাপানের বিভিন্ন উৎসবাহুষ্ঠানে অনুষ্ঠিত হোত। পণ্ডিত ওকাকুরা বলেছেন প্রাচীন খা, ইন্ ও সু-বংশ তিনটির রীতিনীতির বর্ণনায় অনেক কাব্যগান সংগৃহীত হয়েছিল এবং সেগুলি স্মর-সংযোগে গান করা হোত রাজ্যের কুশাসনের সংস্কার-সাধন করার জন্ত (“Ancient ballads were collected by the Sage by way of illustrating the manners of the Chinese Gold Age, of the three early dynasties of Kha In, and Shu. * *)।”^{১০২} বৃহত্তর ভারতের কাছেও জাপান সঙ্গীতিক উপাদানের জন্ত ঋণী। চম্পা তথা কম্বোডিয়া, যবদ্বীপ বা যাবা, বালিদ্বীপ বা বালি প্রভৃতি দেশের কাছ থেকে জাপান ও এমন কি চীনও সঙ্গীতের খাট ও রাগ-সম্বন্ধে ধারণা পেয়েছিল। এই প্রসঙ্গে কার্ট সাচস বলেছেন : “Indeed, even Japan has known a major scale, *champā*. In 773, music from Champā, that is Combodia, is first mentioned is played at a banquet of the imperial Court. But the Combodian style in Japan was assimilated for hundred years later in the Chinese style and it is not possible to tell whether the original Champā

১০০। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 105.

১০১। ওকাকুরা : *The Ideals of the East* (1903), p. 13.

১০২। *Ibid.*, p. 30.

music had or had not the major scale that the modern Japanese designate by this name" ১০২ খ্রীষ্টীয় ৫৫২ শতকে জাপানে যখন বৌদ্ধধর্মের গোড়াপত্তন হয় তখন তার সঙ্গে সঙ্গীতকলারও অল্পপ্রবেশ ঘটে। রাজকুমার শোটোকু (Prince Shotoku) যখন মোরিগনোদৈজিন্কে (Moriganodaijin) পরাজিত করেন তখন তিনি তার সৈন্যদের উৎসাহিত করেছিলেন 'বৈরো' বা বায়্রো (Bairo) সুর (?) দিয়ে ১০৩

ঐতিহাসিক অনুসন্ধান থেকে জানা যায়, খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকের গোড়ার দিকেই জাপান ও চীনের মধ্যে সকল রকম মৈত্রীবন্ধনের সুযোগ আসে এবং সে-সময়ে কণ্ঠসঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গে যন্ত্রসঙ্গীতেরও জাপানে প্রবর্তন হয়। জাপানী-সঙ্গীতশিল্পীরা চার শ্রেণীতে বিভক্ত : (১) গকুনাইন, (২) গুইনিন, (৩) ফেকি-ব্লাইণ্ড ও (৪) ঘেকোস ১০৪ গকুনাইন-সঙ্গীতজ্ঞেরা কেবল ধর্ম ও প্রার্থনা-সম্বন্ধীয় সঙ্গীত গান করে। মিকাদো-অর্কেষ্ট্রা তাদের থেকে সৃষ্টি হয়েছে। গুইনিন-সঙ্গীতজ্ঞেরা পেশাদার গায়ক, সকল রকমের সঙ্গীত তারা গান করে। ফেকি-ব্লাইণ্ড গায়কেরা একসঙ্গে অনেকে ধর্ম ও সামাজিক এই উভয় রকমের গানই করে এবং ঘেকোস বলে নারী-শিল্পীদের। নারী-সঙ্গীতশিল্পীরা কেবল জাপানের আধুনিক শ্রেণীর গান পরিবেশন করে, তারা ধর্ম বা কোন পবিত্র উৎসব-সঙ্গীত গান করতে পায় না। জাপানীরা ভারতবাসীদের মতো অত্যন্ত অলঙ্কারশিল্পী এবং সঙ্গীতাত্ম-শীলন তাঁদের জীবনে একটি অপরিহার্য জিনিস। তবে চীনাঙ্গের তুলনায় জাপানীদের সঙ্গীত ততো সমৃদ্ধ নয়, বরং জাপানী-সঙ্গীত সহজ সরল ও একটু প্রাচীনের অনুসারী। পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞ কার্ট সাচস তাই বলেছেন : "In many respects, therefore, the music of the ancient East may be better studies in Japan than in China." ১০৫

১০২। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1044), p. 135.

১০৩। Cf. Tagore: *Universal History of Music* (1896), p. 36.

১০৪। " * the first being called *Gakkunine* * * the second *Gu enin* * * the third, * * what are called *Feki-blind* musicians, * * and the fourth being designated *Ghekhs* or singing-girl * *,"—*Universal History of Music* (1894), p. 36,

১০৫। Cf. *The Rise of Music in Ancient World* (1944), p. 105.

১৮৭৮ খ্রীষ্টাব্দে জাপান-সরকার একটি অহুসঙ্কান-সমিতি নিয়োগ করেন। সেই সমিতির কাজ নির্দিষ্ট হয়েছিল : সমিতির সভ্যরা দেখবেন যে, যুরোপীয় সঙ্গীতের প্রকৃতির সঙ্গে জাপানী-সঙ্গীতের ঐক্য থাকে কিনা। সেই মর্মে ১৮৮০ খ্রীষ্টাব্দে জাপান-সরকার টোকিওতে একটি জাতীয় সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান স্থাপিত করেন এবং সমগ্র জাপানে সঙ্গীতের অহুসঙ্কান ও বিস্তার সম্বন্ধেও সচেষ্ট হন। জাপানী-সঙ্গীতে মাত্র পাঁচ স্বরের প্রয়োগ হয় এবং বর্তমানে চীনা-সঙ্গীতের মতো তার মধ্যে যুরোপীয় সঙ্গীতের কিছুটা মিশ্রণ ঘটলেও বিশেষ একটি নিজস্ব ধারা নিয়ে সে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য জগতের সামনে আদরনীয়। জাপানে সঙ্গীতের যন্ত্রগুলি সম্পূর্ণ (perfect) বা পরিণত এবং অসম্পূর্ণ (imperfect) বা অপরিণত এই দুই শ্রেণীতে বিভক্ত। সম্পূর্ণ যন্ত্র কেবল ধর্ম ও উৎসব-সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, আর অসম্পূর্ণ যন্ত্রগুলি সকল শ্রেণীর সঙ্গীতেই প্রযুক্ত। সাক্ষাতিক যন্ত্রগুলির ভিতর কোটো (Koto), সামিসেন (Samisen), কোকিউ (Kokiu) ও বিওয়া (Biwa) প্রধান। কোটোযন্ত্রের আবার বিচিত্র রূপ আছে যেমন, সুম্মাকোটো (Summa-koto) একটি তন্ত্রীবিশিষ্ট, লোনো-কোটো (Lonokoto) তেরোটি তন্ত্রীযুক্ত। চীনাদের কিন্‌যন্ত্রেও (Kin) তেরটি তারের সমাবেশ আছে। সামিসেন বাণ্যযন্ত্র (Samisen) তিনটি তারবিশিষ্ট। ঘেকো (Gheko) বা নারী-শিল্পীদের সামিসেন বিশেষ প্রিয়। কোকিউ (Kokiu) যন্ত্রে চার তারের সমাবেশ থাকে, দেখতে বহুলিন (Violin) বা বেহালায় মতো। বিওয়া চীনদেশের পেপা-র (pepa) মতো দেখতে। জাপানে বিওয়া-যন্ত্রের নামানুসারে এই বাণ্যযন্ত্রের নামকরণ করা হয়েছে। জাপানের মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতে বিওয়া-বাণ্যযন্ত্রটির প্রচলন বেশী। এছাড়া ফুয়ি বা টেকি (Fuye or Teki), রিয়ুটেকি (Riyuteki), ফকুহাচি (Phakuhachi) প্রভৃতি বেণু বা বাঁশীর এবং ও-জুড্‌জুমি, কো-জুড্‌জুমি, কগুর-তৈকো (W-Tzudzumi, Ko-Tzudzumi Kagura-Taiko) প্রভৃতি চামড়ার বাদ্যের প্রচলন আছে। চীনাদের মতো জাপানীরা ডান দিক থেকে বায়ে সোজাসোজি দাঁড়ানো রেখা দিয়ে গানের স্বরগুলি লিপিবদ্ধ করেন। কণ্ঠসঙ্গীতের স্বরলিপিতে স্বরনামগুলি দাঁড়ানো রেখার বামদিকে লেখা হয়।^{১০৬}

॥ কোরিয়ার সঙ্গীতশিল্প ॥

কোরিয়াবাসীরা চীনবাসীদের মতো সঙ্গীতপ্রিয়। কোরিয়াবাসীদের ভিতর কণ্ঠ ও যন্ত্র এই উভয় সঙ্গীতের অহুশীলন থাকলেও নারীরা যন্ত্র-সঙ্গীতে বিশেষভাবে অংশগ্রহণ করেন না। পুরুষ ও নারী এই সহনৃত্যের প্রচচন কোরিয়ায় নেই বলে চলে। কোরিয়াবাসীরা অত্যন্ত রক্ষণশীল (conservative) জাতি, তাদের সঙ্গীতে তাই পাঁচটি মাত্র স্বরেরই বিকাশ (pentatonic) আছে এবং সেটাই তারা আজো-পর্বন্ত রক্ষা কোরে আসছে। কোরিয়ায় বেশীর ভাগ বাতায়ন চীনা ও জাপানীদের মতো, যেমন কোরিয়ার সাইওয়াং (Saihwang) চীনাদের চেং (Cheng) ও জাপানীদের শো (Sho)-এর সমান। য্যাং-কুম (Yang-kun) যন্ত্র চীনাদের য্যাং-কিন (Yang-kin) এবং হাগুম (Haggum) বা বেহালাযন্ত্র চীনের উর-হীনের (Ur-heen) মতো। অবশ্য কোমোউনকো (Komo-unko) কোরিয়াবাসীর অত্যন্ত প্রিয় বাতায়ন।’’

॥ শ্রামদেশে সঙ্গীতের অভিব্যক্তি ॥

প্রাচ্য দেশগুলির ভিতর শ্রামরাজ্যেও সঙ্গীতের বিকাশ বিশেষভাবে হয়েছিল এবং এখনো এর অহুশীলন সে-দেশের সকল শ্রেণীর লোকের মধ্যে পাওয়া যায়। শ্রামদেশ তার সঙ্গীতের জন্ত বর্মা, পেশু, চীন ও ভারতবর্ষের কাছে অশেষপ্রকারে ঋণী। শ্রামের সঙ্গীত সরল ও স্নিগ্ধ। বিভিন্ন রাগে লীলায়িত ছোট ছোট গানই সেখানকার সঙ্গীতসম্পদ। পাঁচটি মাত্র স্বরের বিকাশ শ্রামের সঙ্গীতেও পাওয়া যায়। হার্মোনিকা জাতীয় ‘রেনট’ (Ranat) শ্রামের প্রিয় বাতায়ন। চার রকম বাদ্যযন্ত্র সেখানে পাওয়া যায়—রেনট-এক, রেনট-থুম, রেনট-থোঙ ও রেনট-লেক্ (Ranat-Ek, Ranat-Thoom, Ranat-Thong, Ranat-Lek)। রেনট-থোঙ ও রেনট-লেক্ ধাতুনির্মিত এবং রেনট-এক্ কাঠের তৈরী। গঙ্ (Gong) শ্রামবাসীদের অত্যন্ত প্রিয় বাদ্যযন্ত্র। খঙ্-রই (Khang-yai) গোলাকার বাদ্যযন্ত্রবিশেষ, তাতে ১৬টি গঙ্

সংযুক্ত থাকে। খঙ্-লেক (*Khong-Lek*) খঙ্-য়ইয়ের মতো দেখতে এবং তাতে ২১টি গঙের সমাবেশ দেখা যায়। তাছাড়া চামড়ার বাদ্যযন্ত্র (*drum*) হিসাবে টালোট্-পোটে (*Talot-Pote*), তফোন (*Taphone*), সঙ-না (*Song-nah*), থোন (*Thone*) প্রভৃতি এবং স-টই (*Saw-Tai*) ও সব্-সাম্‌সই (*Saw-Samsai*) বহুলিন (*Violin*) বা বেহালা জাতীয় বাদ্যযন্ত্র। এদের প্রত্যেকটিতে তিনটি কোরে তার থাকে। এ'তুটি বাদ্যযন্ত্র ভারতীয় ত্রিতার-বাদ্যযন্ত্রের মতো। সব্-ডুয়াঙ্ ও সব্-উ (*Saw-Duang, San-Oo*) দু'তার-বিশিষ্ট বেহুলার মতো বাদ্যযন্ত্র। পী (*Pee*) গ্রামবাসীদের একটি প্রিয় যন্ত্র; এটি আইভরি বা মার্বেলপাথরে তৈরী।^{১০৮}

॥ বর্মার সঙ্গীতের রূপ ॥

বর্মাদেশের সঙ্গীতও ভারতবর্ষের কাছে ঋণী। নৃত্য, গীত ও বাজের প্রচলন বর্মার নাট্যাভিনয়ে যথেষ্টভাবে আছে। হিন্দুদের পৌরাণিক কাহিনীকে অবলম্বন কোরে বর্মার নাট্যাভিনয় অভিনীত হয়। সোউম (*Soung or Soum*), থ্রো (*Thro*), গঙ্ প্রভৃতি বর্মাদেশের সুপরিচিত বাদ্যযন্ত্র। কী-বেন বা কীওয়েন (*Kyee-wain*) অসংখ্য গঙ্-এর সমাবেশে অর্কেষ্ট্রাবিশেষ। ক্যাট্ (*Cat*) বাদ্যযন্ত্রে সাধারণত ১২ অথবা ১৩টি তার সংযুক্ত থাকে। ক্যাটযন্ত্রের পরিচয় দিতে, গিয়ে অর সৌরেন্দ্রমোহন ঠাকুর বলেছেন: "It has usually 12 or 13 strings, and supposing the lowest to be D, the scale does not rise by tones and half tones' D, E, F, G, but thus—1st string D, 2nd F, 3rd A. The 4th then begins with G, and the two following are B, and D. The 7th string, begins with C. The 8th and 9th are F and G, and so on with the remainder."^{১০৯}

জার্মান সঙ্গীতশাস্ত্রী কার্ট সাচস সমগ্র প্রাচ্য-এশিয়ার খাটের (*scale*) বিকাশরহস্তের পরিচয় দিতে গিয়ে চীন, জাপান, গ্রাম, কাছোজ বা কাছোডিয়া, বর্মা প্রভৃতি দেশের স্বরগ্রামের কথা করেছেন। তিনি বলেছেন:

১০৮। Ibid., pp. 31—33.

১০৯। Cf. *Universal History of music* (1866), p. 47.

"The evolution of East Asiatic scales now begins to stand out. It starts from strictly pentatonic scales with thirds of any size. In a second stage, heptatonics appear in the form of seven loci for strictly pentatonic scales. * * * In China and Japan, on the contrary, scales have been rather well tempered to whole and semitones and to major thirds. * * In Siam, Cambodia, and Burma, on the other hand, seven loci have been assimilated to form almost equal seven-eighths of which are actually used in melodies."'''

পরিশেষে উল্লেখযোগ্য যে, সঙ্গীতের আলোচনায় সকল দেশের সঙ্গীতের তুলনামূলক (comparative) অধ্যয়ন ও গবেষণার প্রয়োজন। একান্ত চাই অসঙ্গীর্ণ ও উদার মনোবৃত্তি এবং প্রাণপাত পরিশ্রম। কেবলই শিক্ষক বা আচাৰ্যদের কাছ থেকে ব্যক্তিগতভাবে গান বা গৎ শিক্ষা কোরে সঙ্গীতকলার উন্নতিসাধন কোন দেশেই সম্ভবপর নয়। ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে শাস্ত্র ও সাধনার পাশাপাশি অধ্যয়ন করা উচিত এবং তাহলেই মনে হয় সঙ্গীতের ক্ষেত্র হবে প্রসারিত ও সমৃদ্ধ।

॥ অথৈদ ও তার রচনাকাল ॥

ভারতবর্ষ সুপ্রাচীন দেশ এবং সকল দেশের সভ্যতা ও সংস্কৃতির আদিভূমি। ঋক্বেদ হিন্দুদের প্রাচীন সাহিত্য। ভাষা ও রচনার দিক থেকে বিচার কোরে অনেকে এর সংকলনকাল নির্ণয় করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ১০০০ বছর। জার্মাণ-মনীষী পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার নির্ণয় করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ১২০০-১০০০। তিনি গিফোর্ড বক্তৃতায় (*Gifford Lectures, 1889*) এ' সম্বন্ধে বলেছেন :
 " * * that we cannot hope to fix a *terminus a quo*. Whether the Vedic were composed 1000, or 1500 or 2000 or 30000 B.C. no power on earth will ever determine" ।''' তিনি অন্তত

১১০। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 185.

১১১। Cf. also (ক) উইন্টারনিজ্ : *A History of Indian Literature*, Vol. I (1927), p. 293; (খ) সিমারম্যান *Second Selection of Hymns from the Rigveda*, Appendix V, p. cxxxi.

বলেছেন : "It may be very brave to postulate 2000 B. C. or even 5000 B. C. as a minimum date for the Vedic hymns, but what is gained by such bravery ? * * * What ever may be the date of the Vedic hymns, whether 1500 or or 15000 B. C., they have their own unique place and stand by themselves in the literature of the world"।^{১১১}

ডঃ উইন্টারনিজ্ ঋগ্বেদের-সংকলন-কাল খ্রীষ্টপূর্ব ২৫০০ বছরের বেশী বলেন নি। তিনি বলেছেন : "We cannot, however, explain the development of the whole of this great literature, if we assume as late a date as round about 1200 or 1500 B. C. as its starting point. We shall probably have to date the beginning of this development about 2000 or 2500 B. C., and the end of it between 750 and 500 B.C"।^{১১২} ডঃ উইন্টারনিজ্ অধ্যাপক ব্রুমফিল্ডের অভিমত উদ্ধৃত কোরে বলেছেন ব্রুমফিল্ড প্রমাণ করেছেন যে, ঋগ্বেদে ৪০,০০০টি পদের মধ্যে ৫০০০ পদের পুনরুক্তি দেখা যায়, সুতরাং তার সংকলনের আগেও ঋগ্বেদের মন্ত্রের অস্তিত্ব ছিল এ-কথা ধরে নেওয়া যায় এবং সেদিক থেকে ঋগ্বেদের মন্ত্রগুলির বয়স আরো প্রাচীন হওয়া উচিত।^{১১৩} অন্ধ্র্য বালগজাধর তিলক ঋগ্বেদের সংকলন-কাল নির্ধারণ করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ৪৫০০ এবং অধ্যাপক হার্ম্যান জেকবির মতে খ্রীষ্টপূর্ব ৪৫০০। ডঃ বুলার (D. Buhlar) অন্ধ্র্য তিলক এবং কতকাংশে অধ্যাপক জেকবির মতবাদ সমর্থন করেছেন। তিনি বলেছেন : " * * It is natural that I find Prof, Jacobi's and Prof, Tilak's views not *Prima facie* incredible, and that I value the indications for the former existence of a *mrigasiras* series of the *naksatras* very highly."।^{১১৪}

১১১। Cf. *Indian Philosophy* (1912), pp. 34—55.

১১২। Cf. *A History of Indian Literature*, Vol. I (1927), p. 310.

১১৩। (ক) *Ibid.*, p. 301 ; (খ) Vide also ডঃ অমিনাশচন্দ্র দাস : *Rigvedic India* (1927), Chpts. V & XXVI.

১১৪। Cf. (ক) *Indian Antiquary* (1894), p. 24^৯ ; (খ) *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March 1932, No. I. pp. 154—155.

তবে একথা সত্য যে, যতদিন না সিদ্ধু-সভ্যতার যথার্থ কাল নির্ধারিত হয় ততদিন ঋগ্বেদের সংকলন-কাল নির্ণয় করাও দুষ্কর এবং করলেও তা আত্মমানিকই হবে। মহেঞ্জোদাড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি প্রাচীন প্রাগৈতিহাসিক দেশের সভ্যতা বৈদিক কিনা তাও বিশেষভাবে পরীক্ষা করা কর্তব্য। সিদ্ধু-উপত্যকার নগরগুলিতে যে বৈদিক সভ্যতাসম্পন্ন লোক বসবাস করতো তার উল্লেখ কোরে রায়-বাহাদুর দীক্ষিত বলেছেন : "The survival of copper as the proper material for sacrificial vessels in the Vedic civilization, which idea persists to the present day, is an indication of the fact that the Vedic people arrived in the Indus Valley in the same stage as the Indus civilization"। হুতরাং রায়-বাহাদুর দীক্ষিত প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন যে, সিদ্ধু-সভ্যতা বৈদিক লোকেরাই গড়ে তুলেছিল, কাজেই বেদের তথা ঋগ্বেদের রচনাকাল^{১১৬} এখনো-পর্যন্ত অসীমাসিত বলাই সমীচীন হবে।

(গ) ডঃ সর্বপল্লী রাধাকৃষ্ণণ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনীষীদের মতের উল্লেখ কোরে বলেছেন : "Some Indian scholars assign the Vedic hymns to 3000 B. C., others to 6000 B. C. The late Mr. Tilak dates the hymns about 4500 B. C. the Brahmanas 2500 B. C., The early Upanishad 1600 B. C., Jacobi puts the hymns at 4500 B. C. We assign them to the fifteenth century B. C. and trust that our will not be challenged as being too early."—*Indian Philosophy*, Vol. I (1940), p. 67.

১১৬। অধ্যাপক কিথ (A. B. Keith) ঋগ্বেদের রচনাকাল নিয়ে বিভিন্ন পাশ্চাত্য মনীষীদের মতবাদ উল্লেখ কোরে পরিশেষে বলেছেন : "If we seek to ascribe a higher date than this, we must recognize that we are dealing with conjectures for which no very substantial evidence can be adduced" (p. 7)। পুনরায় লুড্‌উইগ, হিল্‌ব্রাণ্ড, জেকবী, হাইট্‌নৌ, ব্লুম্‌কিন্ড প্রভৃতি পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের মতবাদের উল্লেখ কোরেও তিনি বলেছেন : "Ludwig in an elaborate examination ** could he deduced a date of the eleventh century B. C. ** but this has been totally disproved by Whitney. * * Much more substantial are the arguments adduced by Prof. Jacobi who sees traces of evidence that the Rigveda goes back as far as the third millennium B. C. * * In the second place, if the Rigveda is put as far back as 1500 B. C. * *"—*Cf. The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishad*. Vol. I (1925), pp. 3-7.

১। আদিম ও প্রাগৈতিহাসিক যুগ ॥

(—খ্রীষ্টপূর্ব ৫০০০-৩০০০)

প্রতিটি জিনিসের পিছনে একটি ঐতিহ্য আছে এবং সেই ঐতিহ্য গড়ে ওঠে তার ক্রমবিকাশ, বিবর্তন ও বিচিত্র বিবর্তনের কাহিনীকে নিয়ে। নিত্য-নূতন ভাঙাগড়ার ভিতর দিয়ে স্বজনশীল গতিধারায় মানুষও সেই স্বদূর অতীতের অল্পমত অল্পবর আদিম যুগ থেকে যাত্রা শুরু কোরে উপনীত হয়েছে আজ আধুনিক বিজ্ঞানের উন্নত যুগে। মানুষজাতির ইতিহাস যেমন অনন্তবিস্তারী, মানুষের শিল্প, সংস্কৃতি ও সভ্যতার ইতিহাসও তেমনি অনন্ত ও বিস্তৃত। আদিম থেকে প্রাগৈতিহাসিক, ঐতিহাসিক তথা ঋষৈদিক, ক্লাসিক্যাল, মধ্য ও বর্তমান এই সকল যুগের স্তরেই লেখা আছে মানুষের ক্রমবিকাশ ও তার শিল্প-সংস্কৃতির প্রত্যক্ষ প্রমাণপঞ্জী। একথা সত্য যে, কোন একটি মানুষের জীবনেতিহাসের সত্যকার মূল্য নির্ধারিত হয় তার বুদ্ধি ও বোধির বিকাশের সময় থেকে, কিন্তু তবুও শৈশবের অকিঞ্চিংকর ধূলাখেলা ও হাসিকান্নার স্মৃতিকে বাদ দিলে তার ইতিহাসের কলেবর থাকে অসম্পূর্ণ। সুতরাং জন্ম থেকেই শুরু হয় তার জীবনের ইতিহাস; ঐতিহাসিকেরাও তাই সামগ্রীক দৃষ্টিভঙ্গীকে দেন ইতিহাস লেখার পথে সমাদর।

কোন জাতির ইতিহাস যেমন গড়ে ওঠে তার সমাজ, আচার-ব্যবহার, শিল্প, সংস্কৃতি ও সভ্যতাকে নিয়ে, তেমনি কোন জাতির সমাজ, আচার-ব্যবহার, শিল্প, সাহিত্য, সংস্কৃতি এই প্রতিটির ইতিহাসও আবার গড়ে ওঠে এদের পারস্পরিক সাহচর্যকে নিয়ে। ভারতীয় সঙ্গীতেরও একটি ইতিহাস আছে এবং সেই ইতিহাস অন্যান্য দেশের সঙ্গীতের ইতিহাসের চেয়ে বরং আরো বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। সুপ্রাচীন কাল থেকে আজ-পর্যন্ত অল্পমত থেকে উন্নত গতিমুখী ক্রমবিকাশের পথেই সৃষ্টি হয়েছে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস। কত শত ভাঙাগড়ার পথে পুরাতনের বুকে নূতনের হয়েছে অভিযান বরং উত্থান ও পতনের অপরিহার্য কালস্রোতের আবর্ত-পথেই ভারতীয় সঙ্গীতের রূপ হয়েছে গঠিত। অবশ্য যুগে যুগে এর রূপে হয়েছে বিবর্তনের সৃষ্টি,

কিন্তু সেই বিবর্তনের মাঝেই ইতিহাস দিয়েছে ভারতীয় সংস্কৃতির গৌরবময় চিরসমুজ্জল পরিচয়।

প্রথিতযশ ঐতিহাসিক স্যর যত্ননাথ সরকার বলেছেন : “It is the duty of the historian not to let that past be forgotten. He must trace these gifts back to their sources, give them their due place in the time-scheme, and show how they influenced or prepared the succeeding ages, and what portion of present day Indian life and thought is the distinctive contribution of each race or creed that has lived in their land.”^১

II সঙ্গীতে ঐতিহাসিক দৃষ্টি II

ইতিহাসেব কাজ হোল অতীতের সকল-কিছু ভাল ও মন্দ—ছোট ও বড় ঘটনাকে বর্তমানের দর্পণে প্রতিকলিত করা। ভারতবাসী যুগে যুগে সৃষ্টি করেছে নগর, গ্রাম, সমাজ, শিল্প, সাহিত্য, বিজ্ঞান, ধর্ম ও দর্শন এবং এদেরই মাধ্যমে গড়ে তুলেছে তার সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রাসাদ।

এখন সঙ্গীতের ইতিহাস বলতে আমরা বুঝি কি? কেবলই বাস্তব ঘটনা-পারম্পরের সঞ্চয়ন কখনও ইতিহাসের সার্থক রূপ সৃষ্টি করতে পারে না, তাই প্রথম—প্রয়োজন ঘটনাগুলি কোন্ সময়ে ক্যামন কোরে কোথায় বিকাশলাভ করেছিল এবং কিভাবে তারা পুষ্টলাভ করেছিল সে সবার যথাযথ প্রমাণযোগ্য তথ্য সংগ্রহ করা; দ্বিতীয়—বিচার-বিবেচনার সঙ্গে বিভিন্ন যুগের সংগৃহীত বিচিত্র রকমের শীলমোহর, পুঁথিপত্র, প্রত্নতাত্ত্বিক অহুসন্ধানে পাওয়া সামগ্রী, পুরাতত্ত্ববিভাগে রক্ষিত প্রাচীন দ্রব্যসামগ্রী প্রভৃতিকে ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে লক্ষ্য করা; এবং তৃতীয়—একদেশের প্রাচীন দ্রব্যসামগ্রী, সন-তারিখ প্রভৃতির তুলনামূলক অহুশীলন করা।

II ইতিহাসের কালবিভাগ II

ভারতের সমগ্র সাংগীতিক ইতিহাসকে আমরা মোটামুটি তিন ভাগে ভাগ করতে পারি ও সে তিনটি ভাগ হোল : (১) প্রাচীন যুগ, (২) মধ্যযুগ ও (৩) বর্তমান যুগ। (১) প্রাচীন যুগের মধ্যে অন্তর্ভুক্ত আদিম (primi-

tive), প্রাগৈতিহাসিক বা প্রাঐষদিক (prehistoric or pre-Vedic), বৈদিক (Vedic) ও সাংস্কৃতিক (Classical) যুগের ধারা। হুতরাং প্রাচীন যুগের কাল-পরিমাণ নির্ধারিত হবে অহুবর আদিম যুগ থেকে খ্রীষ্টীয় ১১৫০—১২০০ শতক; (২) মধ্যযুগের খ্রীষ্টীয় ১৩০০ থেকে খ্রীষ্টীয় ১৮০০ শতক এবং বর্তমান যুগের খ্রীষ্টীয় ১২০০ থেকে বর্তমানকাল পর্যন্ত। পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসকে একটু ভিন্নভাবে ভাগ করেছেন। তাঁর মতে,

- (১) হিন্দুযুগ—বৈদিক কাল থেকে খ্রীষ্টীয় ১০ম শতক,
- (২) মুসলমান-যুগ—খ্রীষ্টীয় ১১শ থেকে খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতক;
- (৩) ইংরাজ-যুগ—খ্রীষ্টীয় ১২শ থেকে বর্তমান কাল।

তবে পূর্বোক্ত বিভাগই সকল ঐতিহাসিক স্বীকার করেন এবং নানান দিক থেকে তা যুক্তিসঙ্গত।

॥ ভারতীয় জাতি ॥

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য নৃতত্ত্ব ও ভাষাতত্ত্ববিদ অধিকাংশ পণ্ডিতের অভিমতে নেগ্রিটোজাতি নাকি ভারতবর্ষের আদিম জাতি। অস্ট্রিকজাতি দক্ষিণ-পূর্ব এশিয়া থেকে পূর্বভারতে প্রবেশ করে। পরে ককেশীয়জাতি নানান দলে বিভক্ত হোয়ে ভারতের উত্তর-পশ্চিম দিকে বসবাস করতে আরম্ভ করে। এদের প্রথম শাখার নাম দ্রাবিড়। অবশ্য এ'সম্বন্ধেও মতভেদ আছে। ভাষাবিদদের অভিমতে দ্রাবিড়রা আসলে নাকি তুরাণীয়জাতি। অনেকের কেন, অধিকাংশের মতে এরাই আৰ্যজাতির শাখা, 'দ্রবদিড়-সাম' গান করতো বোলে এদের বলা হোত দ্রাবিড় বা দ্রবিড়। পরে এদের দক্ষিণদেশবাসী বোলে অভিহিত করা হয়েছে। অনেক ভাষাতত্ত্ববিদদের মতে সামুদ্রিক বা প্রোটো-মেডিটেরিয়ান, পাহাড়ী বা আল্পাইন ও উত্তরদেশীয় বা নর্ডিক-ককেশীয় এই তিন শাখার মধ্যে দ্রাবিড়রা সামুদ্রিক বা প্রোটো-মেডিটেরিয়ান-জাতির গোষ্ঠীভুক্ত। এদের আগে অথবা পরে পাহাড়ী বা আলপাইনজাতি তথা পামিরীয়গণ উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে ভারতে প্রবেশ করে। এদের পরে উত্তরদেশীয় বৈদিক আৰ্যজাতি উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে ভারতে আগমন করে। অবশ্য আৰ্যজাতির বাইরে থেকে ভারতে প্রবেশের কথা অনেকে স্বীকার করেন না, তাঁদের মতে আৰ্যজাতি অনার্যদের মতো ভারতেরই আদিম জাতি।

কিন্তু ধারা আৰ্যজাতির বহির্দেশ থেকে ভারতে প্রবেশের কথা স্বীকার করেন তাঁদের মতে আৰ্যজাতির ভারতে প্রবেশের সময়ে বা তার কিছু আগে মঙ্গোলীয়জাতির কোন কোন শাখা ও বিশেষ কোরে তিব্বত-ব্রাহ্মীশাখা উত্তর-পূর্ব দিক দিয়ে ভারতে প্রবেশ করে। মাননীয় হাইড ক্লার্ক, রিজলি, হ্যাডন, ফারগুসন, হল, ভিসেন্ট স্মিথ প্রভৃতি পাশ্চাত্য পণ্ডিত ও ঐতিহাসিকেরা এই মতের পৃষ্ঠপোষক।

॥ সুপ্রাচীন আদিম যুগ ॥

আদিম যুগে (primitive period) নৃত্য-গীতের প্রসঙ্গে পাশ্চাত্য পণ্ডিত হাম্বলি (W. D. Hamblly) বলেছেন : "The student of primitive music and dancing will have to cultivate a habit of broad-minded consideration for the actions of backward races. In other words, he must have imagination and sympathy combined with the power of temporality detaching himself from his own mental training and view-point"। একথা আবার সত্য যে, আধুনিক উন্নত বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী ও মনোভাব নিয়ে যদি হৃদয় অতীতে সেই আদিম যুগের সঙ্গীত-উপাদানের দিকে দৃষ্টি প্রসারিত করি তবে নিশ্চয়ই ভুল করা হবে। স্বরসমীকরণ, স্বরসংবাদ বা স্রুতির বৈজ্ঞানিক বিভাগ ও বিশ্লেষণপ্রণালী তখন নিশ্চয়ই ছিল না বা থাকাও সম্ভব নয়, সুতরাং বর্তমান উন্নত স্তরের মানসিক প্রস্তুতি ও ধারণা নিয়ে অতীতের অহুন্নত যুগের সঙ্গীত-সম্বন্ধে অনুসন্ধান করতে গেলে নিশ্চয়ই সকল প্রচেষ্টা বিফলতায় পর্যবসিত হবে। কারণ সুপ্রাচীন আদিম যুগীয় সঙ্গীতের অনুশীলনক্ষেত্র সম্পূর্ণ ভিন্ন ধরনের ছিল। তাই হৃদয় অতীতের পরিবেশ ও বিকাশের উপলব্ধি নিয়েই আমাদের আদিম সঙ্গীত-সম্বন্ধে পরীক্ষা-নিরীক্ষা আরম্ভ করা উচিত। পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ মরিয়স সিনাইডার বিশ্বের আদিম সঙ্গীতের আলোচনাপ্রসঙ্গে বলেছেন : "Primitive music is a separate field of its own, but to a much greater extent than art music it is bound up with everyday life and with many special factors: psychological, sociological, religious, symbolic, and linguistic"।



আদিমকালের বীণা তথা ধনুর্যন্ত্র
(প্রাচীন যুগের দক্ষিণ-আফ্রিকা)

আদিম যুগের মানুষ গান করতো ও নাচতো তার মনের কোন একটি নির্দিষ্ট ভাবকে প্রকাশ করার জন্ত এবং তার গানে একটি মাত্র স্বর তথা স্বরের বারংবার অস্থবর্তন বা আবৃত্তি থাকলেও সেই পৌনপুল্লের মধ্যে কতকগুলির মনোবৈজ্ঞানিকী ধারা ছিল। সে গানের মাধ্যমে অস্থ সাঝাতো বা ভূত-প্ৰেত তাড়াতো, স্বতরাং সেই অস্থ প্ৰভৃতি সারানোর পিছনে থাকতো তার একটি মনোবল ও কেন্দ্ৰগত শক্তি। নাচের মধ্যেও তাই। সিনাইডার তাই বলেছেন : “Music and dancing create movement which generates something that is more than the original movement itself”। আদিম যুগের মানুষ প্ৰাণের উচ্ছ্বাসে গান করতো ও সঙ্গে সঙ্গে সচেতন থাকতো তার মধ্যে কোন এক স্থপ্ত শক্তির বিষয়ে। দৈনন্দিন জীবনগতির মধ্যে হয়তো সেই শক্তির প্ৰকাশকে অস্থভব করতে পারতো না, কিন্তু নৃত্য-গীতের সময়ে সেই শক্তির বিকাশকে সে অস্থভব করতো। রোগ-সারানো বা কোন অমঙ্গল দূরীকরণের ব্যাপারেও নৃত্য ও গীতের সঙ্গে তার মনোশক্তির প্ৰভাবও সে বুঝতে পারতো। বর্তমান শিল্পসৌন্দৰ্যের জগতে অতীতের সেই অস্থরত নৃত্য ও গীতের কোন মূল্যই হয়তো নির্ধারিত না হোতে পারে, অথবা শিল্পের মৰ্যাদা হয়তো তাকে না দিতেও পারে, কিন্তু উন্নত শিল্পবিকাশের যে তারা মূল-উৎস একথা অস্বীকার করার উপায় নাই। সিনাইডার এই মতের সমর্থন কোরে বলেছেন : “Nevertheless, even in the oldest cultures we find the preconditions of art : the mastery and more or less conscious shaping of the medium of expression. Where the singer, who is at the same time dancing, tries to achieve a certain regularity of his movements, his singing takes on regular musical forms”.

সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে শিল্প ও সংস্কৃতির অগ্রগতিও সূচিত হয়। অতীতের অস্থরত আদিম অধিবাসী তার বুদ্ধির ক্ৰমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে অস্থবর থেকে উবর সভ্যতা, শিল্প ও সংস্কৃতির রূপকে ধীরে ধীরে গড়ে তুলেছে। ভিয়েনার প্ৰখ্যাত পণ্ডিত অধ্যাপক মেনঘিন (O. Menghin) মানব-সভ্যতার অগ্রগতির একটি পরিকল্পনা উপস্থাপন কোরে বলেছেন মানব-সভ্যতার ঐতিহাসিক পরিণতির সূচনা হয় মানুষের শিকার-জীবন থেকে। তারপর হয় মানুষ কৃষিজীবী ও পশুপালক এবং এর পরই হয় তার উন্নত সভ্যতার

বিকাশ। এই কয়টি পরিণতির স্তরেই নৃত্য-গীতের বিকাশ ছিল অব্যাহত—
যদিও সেই বিকাশের মধ্যে থাকতো সময় অনুসারে কিছু কিছু বৈশিষ্ট্য।
অধ্যাপক মেনঘিন বলেছেন নিম্নলিখিত শ্রেণী ও বিকাশ অনুযায়ীই আদিম-
বাসীদের নৃত্য-গীতের ছিল প্রকৃতি,

শিকারী (১)	পশুপালক (২)	কৃষিজীবী (৩)
পুরুষ		স্ত্রী
গানে ছন্দের ও গতির প্রাচুর্য ↓		গানে সুরের প্রাচুর্য ↓
স্ত্রী বা পুরুষ এককভাবে গান করতো।		সমবেতভাবে গান করতো।

পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ হাম্বলি (W. D. Humbly) নৃত্যের প্রসঙ্গে
কি কি ধরনের নৃত্য আদিম যুগে অস্তিত্ব গোট তার একটা নিদর্শন
দিয়েছেন এবং সেই নৃত্যের অনুযায়ী গীতের প্রকৃতিও ছিল বুঝতে হবে।
তিনি বলেছেন,

নৃত্য (ও গীত)

সামাজিক 	ভৌতিক ও ধর্মমূলক
(১) জন্ম-সম্বন্ধীয়	(১) পূজা-সম্বন্ধীয়—
(২) সংস্কার-সম্বন্ধীয় (স্ত্রী ও পুরুষ)	সুধ, চন্দ্র, অগ্নি, সর্প, বৃক্ষ, পিতৃ- পুরুষ, দ্ব্যতন্ত্রে প্রভৃতি।
(৩) বিবাহ-সম্বন্ধীয়	(২) খাদ্য-সম্বন্ধীয়—
(৪) বিভিন্ন সামাজিক অনুষ্ঠানমূলক	পশুশিকার, বৃষ্টি-আমন্ত্রণ, ফসল- উৎপাদন প্রভৃতি।
(৫) যুদ্ধ-সম্বন্ধীয়	(৩) রোগ-সম্বন্ধীয়
	(৪) মৃত্যু ও মৃতদেহ-সম্বন্ধীয়— নৃত্য ও গীত।

সুতরাং সুপ্রাচীন আদিম যুগের অধিবাসীরা প্রথমে অরণ্যচারী রূপে উদ্ভূত
স্থানে, গুহায়, পর্বতে ও বনে জঙ্গলে বাস করলেও তাদের মধ্যে সমাজবন্ধন
ছিল, তারা স্বজন-পরিজন নিয়ে একত্রে বাস করতো, তাদের জীবনে সুখ-দুঃখ,

মান-অভিমান, আনন্দ-নিরানন্দ সবই ছিল। দৈনন্দিন জীবনে ক্রান্তি ও দুঃখের হাত থেকে কণিকের জন্তুও পরিহ্রাণ পাবার জন্তু তারা নৃত্য-গীতের অহুষ্ঠান করতো এবং নৃত্য-গীত ছিল তাদের জীবনের একটি অপরিহার্য সামগ্রী।

॥ আদিম সঙ্গীতের গতি ও প্রকৃতি ॥

প্রত্নতাত্ত্বিক গবেষণা ও অহুসঙ্কান থেকে জানা যায়, হুপ্রাচীন আদিম অধিবাসীরা হাড়ের বা বাশের বাঁশী তৈরী করতে জানতো। তাদের গানের সুরে একটি, দুটি অথবা তিনটি স্বরের সমাবেশ থাকতো। তারা বিভিন্ন উৎসবে নানান ছন্দে নৃত্য করতো। তবে নৃত্যে উদ্দাম গতিই ছিল প্রধান। সামনে ও পিছনে অগ্রসর হোয়ে দলবদ্ধভাবে তারা চামড়ার বাজ (মুদঙ্গ) ও বাঁশীর ছন্দের ও সুরের সঙ্গে তালে তালে নৃত্য করতো। সেই নৃত্য ও গীত প্রায় সমস্ত রাত্রি অথবা সমস্ত দিন ও রাত্রি, কখনো কখনো একাধিক দিন পর্যন্ত স্থায়ী হোত। করতালি দিয়ে তারা নৃত্য ও গীতের ছন্দ রাখতো। অনেক পণ্ডিতের মতে হুপ্রাচীন যুগে আদিম অধিবাসীদের করতালিই নাকি পরবর্তী কালে তালি বা তালে পরিণত হয়েছিল। করতালির সঙ্গে সঙ্গে মাথা ও অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সঞ্চলন থাকতো। বিশেষ কোরে গম্মোহন-ব্যাপারে (magic), ধর্মে, জন্ম ও বিবাহ উৎসবে, শিকারে, যুদ্ধে, বিভিন্ন ঋতুতে, চিকিৎসা-ব্যাপারে, অস্তেষ্টিক্রিয়া প্রভৃতিতে তারা নৃত্য-গীত করতো। চাষ-আবাদের কৌশল যখন আয়ত্ত করলো তখন জমীচাষ, ফসল রোওয়া ও ফসল কাটার সময়েও তারা নৃত্য-গীতের অহুষ্ঠান করতো। চাষ-আবাদের সময় নৃত্য-গীত করার অর্থই ছিল শস্ত্র-উৎপাদনের শক্তি-সামর্থ্যকে বাড়ানো। তারা ভূতাপসারণ ও মৃত আত্মার আবাহন-ব্যাপারেও নৃত্য-গীত করতো। তারা গাছ, পাথর, যুপ ও তুপের পূজা করতো। যুপ ও তুপকে তারা সূর্যের প্রতিনিধি ভাবতো এবং সে পূজার প্রধান অঙ্গ ছিল নৃত্য, গীত ও বাজ। পুরুষ ও নারী উভয়ে মিলে অথবা পৃথক পৃথক ভাবে নৃত্য ও গীতের অহুষ্ঠান করতো।

আদিম অধিবাসীদের গানের ধারা ও প্রকৃতি কি ধরণের ছিল সে সম্বন্ধে মাননীয় ম্যাক-কুলোক (J. A. Mac-Culloch) বলেছেন আদিম অধিবাসীদের অহুসৃত গান বেশীর ভাগ ছিল একঘেয়ে,—গানে এক বা দুই স্বরের

লীলান, পুনরুচ্চারিত ও অল্পকালস্থায়ী। অথবা তিনি বলেছেন : "Savage melodies or tunes were never long. They consisted of a few notes, and a phrase tended to be endlessly repeated. A primitive people like the Veddas had two-note songs with a descent from the higher to the lower tone. Other songs had a third note of a higher pitch, and others, again, had a fourth note, usually a tone below the tonic।" গীত ও স্বরের গতি ছিল উচ্চ থেকে নীচের দিকে (downwards),—যেমন বৈদিক সামগানে স্বরের গতি আমরা লক্ষ্য করি উচ্চ সপ্তক থেকে নিম্ন সপ্তকের দিকে। গানে উচ্চ ও নীচ এই দুটি স্বর অথবা দুইয়ের সমতারক্ষক তৃতীয় স্বর বৈদিক উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত এই স্থানস্বরের (base or accent tones) কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। মাননীয় মায়ার্স (C. S. Myers) আদিম গানের সম্বন্ধে বলেছেন : "Most of the primitive forms of songs or chants were rhythmic with the minimum of tune or melody. The savages were fond of repeating a phrase in a rhythmic manner, and in repetition the voices were uttered the words or sounds in varying notes, generally two, a higher and a lower"। বেডুয়িন, মলু, কেনিয়ান প্রভৃতি আদিম জাতি ও তাদের বর্তমান বংশধরদের গানেও এই ধরনের গতি ও রীতি লক্ষ্য করা যায়। মাননীয় হাঞ্চলি তাঁর *The Tribal Dance* (1926) গ্রন্থে এ'সম্বন্ধে বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন-সুপ্রাচীন আদিম অধিবাসীদের নৃত্য অনেকটা বহু পণ্ডদের অঙ্কুরণে অঙ্কুরিত হোত। তিনি বলেছেন : "Dances were also performed for sex attraction, selection of bride or bridegroom, along with songs, which were mostly sung guturally at first, and then in much higher key. Their dances were mostly in imitation of the movements of the wild animals, and songs were reproduced in imitation of the notes of the birds and animals"। সুপ্রাচীন অল্পজ্ঞত অধিবাসীদের স্বরানুকরণ ঋক-প্রতিশাখ্যের "চাবস্ত বদতে মাদ্রাং বিমাদ্রাং বায়সোহব্রবীং" এবং পাণিনি

প্রভৃতি শিকারীদের পশু-পক্ষীদের ডাক থেকে বা ডাকের অল্পকরণে লৌকিক বড়-আদি শরের বিকাশের কথা স্বরণ করিয়ে দেয়।

॥ আদিম যুগের বাদ্যযন্ত্র ॥

আদিম অধিবাসীদের বাদ্যযন্ত্র হিসাবে প্রধানত চামড়ার মাদলজাতীয় বাদ্য এবং হাড়, বাঁশ বা কাঠের তৈরী বাঁশী থাকতো। পশুর অঙ্গ দিয়ে ধনুকের আকারে একরকমের বাদ্যযন্ত্র ছিল, অস্ত্রে তৈরী ধনুক দিয়ে তা বাজানো হোত। পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণ একেই ধনুষ্র বা bow-instrument বলেছেন এবং এই ধনুষ্রই ক্রমবর্ধিত হোয়ে পরবর্তীকালে বাহুলীন বা বেহালা বাত্মযন্ত্রে পরিণত হয়েছে। বীণাদি বাত্মযন্ত্রের সৃষ্টিরহস্তও তাই। একতারা ও দোতারার মতো অপরিণত আকারের বাত্মযন্ত্রও সুপ্রাচীন ভারতে ব্যবহৃত হোত। হাঙ্গলি বলেছেন : "During stone age, the slender bones of the birds were often made into whistles. The bones of the animals were also drilled with a sharp flint instrument to produce pipes, instead of bombooo or wood"। ম্যাক-কুলোক বলেছেন : "Whistles and flutes, made of human or animal bones, have been found in deposits of the palaeolithic and neolithic ages, the flutes, being pierced with holes at regular intervals or consisting of two bones, which when joined, would make modulated tones"। তালপাতা থেকে সূতা (fibers) তৈরী কোরে কাঠ বা বাঁশের দণ্ডে সংলগ্ন কোরেও বাত্মযন্ত্র তৈরী হোত।

সুপ্রাচীন ভারতের অল্পমত অধিবাসীরা ছিল অত্যন্ত রক্ষণশীল জাতি। তাদের বংশধরেরা ভারতের বিভিন্ন সীমান্তে বনজঙ্গলে ও পার্বত্যপ্রদেশে আত্মরক্ষা কোরে নৃত্য, গীত ও বাত্মের প্রাচীন ধারাকে আজও বজায় রেখেছে। চট্টগ্রাম, নিফা, আগামের আরাকান-অঞ্চল, ছোটনাগপুর, উড়িষ্যা, মধ্যপ্রদেশ, বিষ্ণু ও হিমালয় পর্বতের বিভিন্ন প্রদেশ, ত্রিপুরা ও অশ্বাশ্ব অরণ্যপ্রদেশে তাদের কর্মজীবনে ও আনন্দাছুষ্ঠানে এখনও নৃত্য-গীত অব্যাহত আছে। মেজর প্রেক্ষনার, রেভারেণ্ড সিডনি এণ্ডেল, বাম্ফিল্ড, ফুলার, জে. ডি. এণ্ডারসন, এন. ই. পারি, মিলস, উইলিং কাল্পন স্মিথ, লেফটেনেন্ট-কর্নেল কার্ডন, স্যর চার্লস লাম্বাল, এ্যালেন, স্যর জোসেফ হুকার, বোম্পাস, উইলিয়াম হাণ্টার

প্রভৃতি পাশ্চাত্য জাতিতত্ত্ববিদ গারো, কুকী, নাগা, কাচারি, লাখের, বোকে, ওরাওঁ এবং অন্যান্য অধিবাসীদের নৃত্য-গীত সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। অতীতের সেই আদিমবাসীদের নৃত্য-গীতই ক্রমপরিণতি লাভ কোরে প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধু-সভ্যতার শিল্প-সংস্কৃতির সম্পদ-রূপে আত্মপ্রকাশ করেছিল। বৈদিক সঙ্গীত সামগান আরও উন্নত ছিল। বাজবজ্জ হিসাবে বিচিত্র রকমের বীণা, বেণু ও মৃদঙ্গ আরও সূঁঠ আকার নিয়ে বৈদিক যুগে আত্মপ্রকাশ করেছিল। স্তুরাং প্রাঐদিক এবং বৈদিক সঙ্গীতও স্থপ্রাচীন অল্পমত আদিম অধিবাসীদের সঙ্গীতের কাছে নিশ্চয়ই ঋণী ছিল।

॥ প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতায় সঙ্গীতের উপাদান ॥

অনেকে ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির মান নির্ণয় করেন ঋগ্বেদ-রচনার কাল থেকে এবং ঋগ্বেদের বর্তমান গঠনপ্রকৃতি ও রূপ অনুশীলন কোরে তার রচনাকাল নিরূপণ করেন প্রায় খ্রীষ্টপূর্ব দেড় হাজার বছরেরও বেশী। ঐতিহাসিক ডঃ রমেশচন্দ্র মজুমদার বলেন: “The view that dates the *Rik-Samhitā*, in its present form, to about 1000 B. C. cannot, therefore, regarded as absolutely wide of the mark and altogether without any basis of support in Indian tradition. But it must be remembered that although the *Rik-Samhitā* might have received to final shape in about 1000 B. C., some of its contents are much older, and go back certainly to 1500 B.C. and not improbably even so a much earlier date”^১ যারা আবার স্থপ্রাচীন সিদ্ধু সভ্যতা ও সংস্কৃতির মধ্যে বৈদিক তথা ঋগ্বেদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির উপাদান ওতঃপ্রোত দেখেন তাঁরা ঋগ্বেদ-রচনার কাল নির্ণয় করেন খ্রীষ্টপূর্ব পাঁচ-ছ’ হাজারেরও বেশী। কিন্তু শ্রম জন. মার্শাল ও বেশীর ভাগ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য প্রত্নতাত্ত্বিক এবং ঐতিহাসিকেরা এ’ অভিমত গ্রহণ করেন না। মহেঞ্জোদাড়ো, হরপ্পা, ও সিদ্ধু-উপত্যকার অন্যান্য ধ্বংসস্থল আবিষ্কৃত হবার পর প্রত্নতাত্ত্বিকেরা তাদের সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে বলেছেন

১। Vide *History and Culture of the Indian People*, Vol. I (published by George Allen & Unwin Ltd., 1951), *Preface*, p. 18.

প্রাগৈতিহাসিক বা প্রাঐত্বিক এবং শ্রুত জন মার্শাল ও তাঁর মতাবলম্বীরা সেই সভ্যতা ও সংস্কৃতির কাল-পরিমাণ নির্ণয় করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ৫০০০ থেকে খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০০। কোন কোন ঐতিহাসিক ও প্রত্নতাত্ত্বিক সিদ্ধনগরীর ধ্বংসস্বরূপ থেকে আবিষ্কৃত কয়েকটি উপাদানের (relics) নিদর্শন দেখে সিদ্ধ-সভ্যতার কাল নির্ণয় করেন খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০০। মাননীয় গাড (Mr. Gadd) ও অধ্যাপক ল্যাঙ্ডন (Prof. Langdon) মহেঞ্জোদাড়ো থেকে পাওয়া দু'টি শীলমোহরের (seal) সঙ্গে উর (Ur) ও কিশে (Kish) পাওয়া শীলমোহরের সাদৃশ্য দেখে অনুমান করেন সিদ্ধ-সভ্যতা ও সংস্কৃতির কাল খ্রীষ্টপূর্ব ২৮০০ হাজার বছরেরও আগের ("Indus civilization must go back to an age before 2800 B. C.",)। অধ্যাপক ল্যাঙ্ডন আরও বলেন যে, প্রাচীন ব্রাহ্মী-অক্ষর প্রথম আবিষ্কৃত হয় সিদ্ধ-উপত্যকা থেকে এবং তা থেকে অনুমান হয় খ্রীষ্টপূর্ব ১৫০০ বছরেরও আগে ভারতবর্ষে ইন্দো-আরিয়ান লোকদের বসবাস ছিল, কেননা ঠিক ঐ সময়ে ইন্দো-আরিয়ানরা ভারতবর্ষে প্রথম উপনিবেশ স্থাপন করে। মোটকথা অধ্যাপক ল্যাঙ্ডনের বিশ্বাস যে, ইন্দো-আরিয়ান বা আর্যেরা বাইরে থেকে এসেই ভারতে বসবাস করে। তাছাড়া সিদ্ধ-উপত্যকা থেকে ব্রাহ্মী-অক্ষরের প্রথম আবিষ্কার হয় এই অনুমান সত্য হোলে একথাও বিশ্বাস করতে হয় ইন্দো-আরিয়ানদের সঙ্গে সিদ্ধ-উপত্যকার অধিবাসীদের আগে থেকেই যোগসূত্র ছিল। কিন্তু ডঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা এ'মতকে সমীচীন বোলে গ্রহণ করেন নি। তিনি বলেছেন : "Hence the fact of the derivation of the Brāhmi script from the Indus pictographs cannot be made to support the inference that the Indo-Aryans were established in India long before 1500 B. C. making it possible for them to have a contact with the authors of the Indus Civilization".*

শ্রুত জন. মার্শালের অভিমত আবার অধ্যাপক ল্যাঙ্ডনের অনুরূপ নয়। মার্শালের মতে বৈদিক তথা ঋগ্বেদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতি গড়ে উঠেছিল প্রাঐত্বিক মহেঞ্জোদাড়ো ও হরপ্পা সভ্যতার অনেক পরে। প্রত্নতাত্ত্বিক ও

*। Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1922, No 1, pp. 151-152.

ঐতিহাসিক রাধাকৃষ্ণ রাধাপাধ্যায়, রায় বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ, রায় বাহাদুর দয়্যারাম শাহানি, ড: আর্নেস্ট ম্যাকে, ফাদার হেরাস, রায় বাহাদুর দীক্ষিত, ননীগোপাল মজুমদার প্রভৃতি ঐতিহাসিকদের মতে প্রাগৈতিহাসিক ইন্দো-আরিয়ানরা ছিল ‘পনি’ বা বণিক এবং তারাই গড়ে তুলেছিল স্থপ্রাচীন সিদ্ধ-উপত্যকার সম্পদ ও সভ্যতা এবং বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির সৃষ্টি হয়েছিল প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-সভ্যতারও পরে,—যদিও প্রাগৈতিহাসিক ও বৈদিক সভ্যতার মধ্যে সংরক্ষিত ছিল একটি যোগসূত্রের অবিচ্ছিন্ন ধারা। কিন্তু ড: লক্ষণধরুণ এ’মতকে সমর্থন করেন নি। তিনি বলেছেন ঋগ্বেদিক আর্যেরাই আসলে স্থপ্রাচীন সিদ্ধ-সভ্যতা ও সংস্কৃতির স্রষ্টা এবং ভারতের তারা ছিল অধিবাসী।’ ড: ভূপেন্দ্রনাথ দত্তের অভিমতও তাই। তিনি বলেন : “Indo-Aryans were not strangers in Indus Valley, and the people of that ancient city and the Vedic Aryans belonged to the same ethnic-cultural group”।^৪ রায় বাহাদুর দীক্ষিত খোলাখুলিভাবে একথা স্বীকার না করলেও প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-নগরীতে যে বৈদিক লোকের অন্তর্নিবেশ ছিল একথা স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন : “ * * the survival of copper as the proper material for sacrificial vessels in the Vedic civilization, which idea persists to the present day, is an indication of the fact that the Vedic people arrived in the Valley in the same stage as the Indus civilization”.

ড: রাধাকৃষ্ণ রাধাপাধ্যায় প্রাচীন মতের অমূল্যরূপে কোরে বলেছেন অনার্যেরাই সিদ্ধ-সভ্যতার স্রষ্টা এবং তারাই ঋগ্বেদিক যুগের অনার্যজাতি “(thus the non-Aryans of the Rigveda, may in a sense, be taken to be non-Aryan responsible for the Indus civilization)।”^৫ ড: পুশলকর মধ্যপন্থা গ্রহণ কোরে বলেছেন আর্য ও অনার্য এই উভয়ের সমবেত চেষ্টায় সিদ্ধ-সভ্যতার প্রাসাদ গড়ে উঠেছিল। তিনি বলেছেন : “It

৪। Vide *Indian Culture*, Vol. IV, Octo. 1937, No. 2 p. 153.

৫। Vide *Man in India*, Vol. XVII, Nos, 1 & 2, March and June, 1931, p. 27.

৬। Vide *Hindu Civilization* (2nd ed., 1950), p. 32.

would not, therefore, be correct to ascribe the authorship of the Indus Valley culture to the Aryan or any other particular race. It represents the synthesis of the Aryan and non-Aryan cultures. The utmost that we can say is that the Rigvedic Aryans probably formed an important part of the populace in those days, and contributed their share to the evolution of the Indus Valley civilization।’ আবাব অনেকের মতে সূপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতা গড়ে তুলেছিল মেসোপটেমিয়া, উর, চ্যালেডিয়া, গ্রীস প্রভৃতি প্রাগৈতিহাসিক দেশের সূসভ্য জাতিরা। ডঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় এর উত্তরে Hindu Civilization গ্রন্থের পরিশিষ্টে এইচ. সি. বেকের (H. C. Beck) অভিমত উদ্ধৃত করেছেন। হরপ্পাত্তপ-খনন সম্বন্ধে লেখা মাননীয় বেকের নূতন বইয়ের ১৫-শ অধ্যায়ে আটটি কারণ দেখানো আছে সিন্ধু-সভ্যতায় উপর কোন বিদেশী সভ্যতার প্রভাব আছে কিনা প্রমাণ করার জ্ঞাত এবং তাদের থেকে জানা যায় বৈদেশিক কোন প্রভাব সিন্ধু-সভ্যতার মধ্যে ছিল না (“There was no close connection between the Indus civilization and the older foreign civilization”), বরং স্বাধীনভাবে মেসোপটেমিয়া, গ্রীস, সূমেরিয়া প্রভৃতি সূপ্রাচীন দেশের প্রভাবমুক্ত হোয়ে তা স্বাধীনভাবেই গড়ে উঠেছিল (“the Indus civilization may be taken to be more a product of India an indigenous and independent growth, than as an offshoot of the Mesopotemia civilization”)।

মোটকথা মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা, বুকর ও চম্বদড়ো প্রভৃতি সিন্ধু-উপত্যকার সূপ্রাচীন ও সূসভ্য দেশগুলির সভ্যতা, শিল্প, শিক্ষা ও সংস্কৃতি গড়ে তুলেছিল দেশের অনার্য অথবা বিদেশাগত আর্যজাতি নয়, ভারতেরই আর্যেরা এবং সে সকল গড়েছিল তারা আজ থেকে পাঁচ ছ’হাজার বছর আগে।

৭। Cf. *History and Culture of the Indian People: The Vedic Age*, Vol. (1951), pp. 194-195.

শিল্প-সভ্যতা থেকে পাওয়া সঙ্গীতের উপাদান বিকৃত ও অকিঞ্চিতকর হোলেও তার ঐতিহাসিক মূল্য কোনদিনই কম নয়, কেননা সমগ্র একটি ইতিহাসের অবয়ব গড়ে তোলার জন্য অতি সামান্য দানও অতীব মূল্যবান। মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পা প্রভৃতির খননে পাওয়া গেছে হাড়ের বিকৃত বাঁশী, বীণা, চামড়ার বাজ ও বোজের একটি নৃত্যশীলা নারী ও দু'টি নর্তকের ভগ্নমূর্তি। তাছাড়া আর্নেট ম্যাকে যখন দ্বিতীয়বার মহেঞ্জোদড়োর খুপ খনন করেন তা থেকেও পাওয়া গেছে বাঁশী, বিকৃত বীণার অবয়ব ও ব্রোঞ্জের তিনটি নৃত্যশীলা নারী (vide PL XXXIII, 9—] 1, Room No. 81)। ইতিহাস-অষ্টার কাছে এই উপাদান নিশ্চয়ই আদরণীয় ও মূল্যবান, কেননা হাড়ের সাধারণ বাঁশী, কতকগুলি বীণা, চামড়ার মৃদঙ্গজাতীয় বাজ এবং নর্তক-নর্তকীর মূর্তি নিঃশেষে প্রমাণ করে যে, সেই স্থপ্রাচীন শিল্প-সভ্যতায় গীত, বাজ ও নৃত্যের অহুশীলন অব্যাহত ছিল। প্রত্নতত্ত্ববিভাগ (Archaeological Department) কয়েক বৎসর যাবৎ ভারতের বিভিন্ন স্থান খনন কোরে যে সকল ঐতিহাসিক উপাদান ও তথ্য আবিষ্কার করেছেন তাদের মধ্যেও প্রাচীন ভারতে যে সঙ্গীতাহুশীলন হোত তার প্রমাণ পাওয়া যায়। ঐ সমস্ত আবিষ্কার একথাও প্রমাণ করে যে, মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির সঙ্গে ঐ সকল খণ্ড সভ্যতা ও সংস্কৃতির নিবিড় সম্পর্ক ছিল।

গুজরাট-অঞ্চলে লোথাল-আবিষ্কারে (Lothal excavation) যে সকল সামগ্রী পাওয়া গেছে তাদের সঙ্গে স্থপ্রাচীন হরপ্পার মধ্যস্তর থেকে প্রাপ্ত জিনিসপত্রের সাদৃশ্য আছে। লোথাল-আবিষ্কারে সঙ্গীতিক সামগ্রীর মধ্যে কোন একটি বাজযন্ত্রের ব্রিজ্ (bridge) পাওয়া গেছে। ব্রিজের দুটি স্থানে ছিদ্র ও তা থেকে অনুমান হয় দোতারার মতো একটি বাজযন্ত্রে দু'টি তন্ত্রী বা তার সংযুক্ত ছিল। নাগপুর প্রত্নতত্ত্ববিভাগের তত্ত্বাবধায়ক (Superintendent) এস. আর. রাও ঐ ব্রিজটি আবিষ্কার করেন। তিনি বলেন : “* * a shall piece with grooves at two places, which must have been used as a 'bridge' in some musical instrument. In this case we find that two strings must have been used. This shell-piece is complete. It comes from the middle levels of the Harappa culture at Lothal, datable at 2000 B.C.”। সুতরাং লোথাল সভ্যতা ও সংস্কৃতির বয়স প্রায় খ্রীষ্টপূর্ব ২০০০ হাজার বছর।

॥ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥



বীণাবাচস্পত্য নারায়ণমূর্তি

(রূপার, খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০)

লোথালের অতীত প্রভাসপতন (সোমনাথ), আপার-ডেকানে বাহাল, গুটুরজেলার নাগাজুর্নকোণ্ড, ব্রহ্মগিরি, সাগানকল্প প্রভৃতি অঞ্চলের নূতন আবিষ্কারে যে সকল সংস্কৃতির নিদর্শন পাওয়া গেছে তাদের সঙ্গেও হরপ্পা-সংস্কৃতির যথেষ্ট মিল আছে। বর্তমানে আস্থালার ৬০ মাইল দূরে রূপারে (Ruper) যে প্রত্নতাত্ত্বিক আবিষ্কার হয়েছে তার সংস্কৃতির সঙ্গেও প্রাগৈতিহাসিক হরপ্পার যোগসূত্র ছিল। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকের প্রাচীন স্তর থেকে মুদ্রাদি বিচিত্র সামগ্রীর সঙ্গে বাতুরত একটি নারীমূর্তিও পাওয়া গেছে। নারীর হাতে চার তারবিশিষ্ট হার্পের আকারে একটি বীণা এবং এই মূর্তি বিশেষভাবে স্মরণ করিয়ে দেয় মুদ্রায় অঙ্কিত বীণাবাদ্যরত সমুদ্রগুপ্তের কথা। অবশ্য মূর্তিটি স্বর্ণ ও কৃষ্ণাণ যুগের রীতিতে তৈরী: "A figure of lady, playing a lyre with four strings, reminiscent of Sumudra-gupta's figure in likewise position on his coins, has been found among the terracotta figurines in Sunga and Kushan styles"। তাছাড়া ১৯৬০ খ্রীষ্টাব্দের গোড়ার দিকে ইউনাইটেড স্টেটস মিউজিয়মের স্ট্রাচারল্ হিস্ট্রির অধ্যাপক ডঃ ফেয়ারসার্বিস (Dr. Fairservis) বেলুচিস্তানে প্রাগৈতিহাসিক একটি প্রমোদকেন্দ্র আবিষ্কার করেছেন যা লোথাল-আবিষ্কারের মতো খ্রীষ্টপূর্ব ২০০০ হাজার বছরের প্রাচীন। ডঃ ফেয়ারসার্বিস বলেছেন প্রাগৈতিহাসিক হরপ্পা ও মহেঞ্জোদড়োর সভ্যতা ও সংস্কৃতির সঙ্গে বেলুচিস্তানে বর্তমান আবিষ্কারে প্রাপ্ত সভ্যতা ও সংস্কৃতির যোগসূত্র ছিল ("Though some of the excavated ancient sites date posterior to that of the Harappa and Mohenjo-daro, yet a link of continuity of culture and civilization has been found between them")। মোটকথা সুপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতায় আবিষ্কৃত সঙ্গীতসামগ্রীর মতো ভারতের বিভিন্ন প্রাচীন অঞ্চলগুলির প্রত্নতাত্ত্বিক আবিষ্কার নিঃসন্দেহে প্রমাণ করে যে, সুপ্রাচীন ভারতে সঙ্গীতের অল্পশীলন অব্যাহত ছিল এবং তা প্রাগৈতিহাসিক হরপ্পা ও মহেঞ্জোদড়োর সঙ্গীতাল্প-শীলনের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল।

একথা সত্য যে, প্রাচীনযুগের ঐতিহাসিক উপাদানই পথপ্রদর্শক হয় মধ্য ও বর্তমান যুগের ইতিহাসের স্বচ্ছন্দ গতির ক্ষেত্রে। অধিকাংশ ঐতিহাসিকের অভিমতও তাই। তবে কেহ কেহ আবার সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার

ব্যাপারে এই অভিমত পোষণ করেন যে, প্রাচীনের ছোটখাট অকিঞ্চিৎকর উপাদান কোনদিনই ইতিহাস-সৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট নয়। সনাতন ব্যাপারের ইতিহাস রচনা করা বলতে তাঁরা মন্তব্য করেন কোথায় কোন্ মানুষ গান বাজনা করেছিল বা আনন্দের বশে অভভঙ্গি কোরে নেচেছিল তার তথ্য সংগ্রহ করা নয়, কেননা সেটা হবে নৃতত্ত্ব বা জাতিতত্ত্বেরই ইতিহাস মাত্র—সঙ্গীতের নয়। তারপর বেদের আবির্ভাব-কালে ভারতের স্ত্রী-পুরুষেরা গান করতো, বাজনা বাজাতো ও নাচতো—এ' রকমের তথ্যও নাকি ইতিহাসের যোগ্য নয়, কেননা সঙ্গীতের ইতিহাস হোল সম্পূর্ণ শিল্পের ইতিহাস, আর শিল্পমাত্রই বৈজ্ঞানিক অবস্থায় উঠে হয় জ্ঞানচর্চার যোগ্য। কিন্তু এর উত্তরে বলি যে, সামগ্রীক দৃষ্টিসম্পন্ন উদার ঐতিহাসিকের কাছে এ' ধরনের অভিমত চিরদিনই নগণ্য বোলে মনে হয়, কেননা আদিম যুগের (primitive period) অকিঞ্চিৎকর ও অতি সামান্য সঙ্গীতসামগ্রীও প্রাগৈতিহাসিক যুগের সঙ্গীতজীবনকে প্রেরণাদীপ্ত ও সমৃদ্ধ করে। আবার বৈদিক যুগের সঙ্গীতও তার রূপসমৃদ্ধির জন্তু ঋগী প্রাগৈতিহাসিক সঙ্গীত-উপাদানের কাছে। বৈদিকোত্তর ক্লাসিক্যাল যুগের (খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০—৫০০) গান্ধর্বসঙ্গীতও রূপায়িত হয়েছিল বৈদিক সঙ্গীতের উপাদানকে গ্রহণ কোরেই। সুতরাং একথা সত্য যে, ইতিহাসের একটি যুগ সর্বদাই ঋগী থাকে অপর যুগের বা যুগগুলির অবদানের কাছে। তা ছাড়া ইতিহাসের প্রকৃতি এমনি যে, সে অগ্র ও পশ্চাৎ এ' দুটি সীমার প্রসারতাকে নিয়েই নিজের রূপকে পরিপূর্ণ করার চিরন্তন আকৃতি পোষণ করে। সে জানে তার উন্নতির সীমা ও পরিবেশ অহুন্নত অসংখ্য রূপধারাকে নিয়েই গঠিত, আর তারই জন্তু সে সমগ্র যুগের বিকাশ ও বিবর্তনকে নিয়ে সার্থক হয়। খ্রীষ্টীয় যুগের সূচনায় স্বরসংবাদ ও সূক্ষ্ম-জ্ঞতিসংখ্যার পরীক্ষা-নিরীক্ষা সঙ্গীত-সংস্কৃতির উন্নত ও বৈজ্ঞানিক যুগেরই মান নির্ণয় করেছিল সত্য, কিন্তু তাই বোলে স্থলস্বরের স্থায়িত্ব ও মাধুর্যকে সে কোনদিনই অস্বীকার করেনি। সে জানে শুধু রোমনগরী কেন, বাবিলোনিয়া, মেসোপটেমিয়া, সুমেরিয়া এবং সঙ্গে সঙ্গে ভারতের উন্নত সভ্যতার বিকাশ একদিনে ঘটেনি এবং সকল দেশের সভ্যতার ইতিহাসের পিছনেই আছে কত শত অহুন্নত আদিম বিকাশের স্তর পুঞ্জীকৃত হোয়ে উন্নত রূপের বিকাশধারাকে প্রমাণিত করার জন্তু। রামায়ণের যুগে (খ্রী. পূ. ৪০০) শুদ্ধ জাতিরাগের সাতটি রূপের আমরা পরিচয় পেয়েছি,

আবার তাকেই অল্পসরণ কোরে খ্রীষ্টীয় দ্বিতীয় শতকে নাট্যশাস্ত্রে রূপায়িত হোল আঠারটি শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিরাগ। রামায়ণের সময় শ্রুতিসংখ্যার পরীক্ষা-নিরীক্ষার কথা আজো-পর্যন্ত আমরা শুনি, কিন্তু তাই বোলে তখনকার জাতিরাগকে অবৈজ্ঞানিক ও ইতিহাস-প্রমাণবিরুদ্ধ অথবা অপাণ্ডিত্যের বোলে মনে করা হয়নি। পূর্বেই বলেছি ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস পূর্ব-পশ্চাৎ সকল বিকাশের ধারাকে নিয়েই তার পূর্ণরূপকে গড়ে তোলে, আর তারি জন্য অল্পসৃত আদিম, প্রাগৈতিহাসিক ও বৈদিক যুগের সঙ্গীতসামগ্রী অগ্রগামী ক্লাসিক্যাল যুগের চোখে অবৈজ্ঞানিক বোলে প্রতীয়মান হোলেও সভ্যসমাজ তাদের শ্রদ্ধার সঙ্গে গ্রহণ করতে কোনদিনও পশ্চাদ্গত হয়নি।

রায় বাহাদুর দীক্ষিত মহেশ্বোদডো ও হরপ্রসাদ ধ্বংসস্থপ থেকে নৃত্য, গীত ও বাজের যে সকল নিদর্শন পেয়েছেন তাদের উল্লেখ কোরে বলেছেন : “Besides dancing, it appears that music was cultivated among the Indus people, and it seems probable that the earliest stringed instruments and drums (with which to keep rhythm accompaniment with the music) are to be traced to the Indus civilization. In one of the terracotta figures a kind of drum is to be seen hanging from the neck, and on two seals we find a precursor of the modern *mridanga* with skins at either end. Some of the pictographs appear to be representations of a crude stringed instrument, a prototype of the modern *vinā*; while pair of castanets, like the modern *karatāla*, have also been found”।^১ সিন্ধু-সভ্যতার যুগে নৃত্যছন্দের নিদর্শন-সম্বন্ধে ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ প্রত্নতাত্ত্বিকতার পরিপ্রেক্ষিতে বলেছেন : “One seal has presented a dancing scene. One man is beating a drum and others are dancing to the tune. On one seal from Harappa, a man is playing on a drum before a tiger. On another, a woman is dancing. In one case, a male figure has a drum hung round

^১ Cf. *Prehistoric Civilization of the Indus Valley* (Madras, 1933), p. 30.

his neck"।^{১০} রায় বাহাদুর দয়্যরাম শাহানী নৃত্যশীল। নারীর ব্রোঞ্জমূর্তি আবিষ্কার করেন। সম্পূর্ণ নগ্ন ও হাতে বড় বড় অলংকার থাকায় স্ত্রীর জন মার্শাল ও অজ্ঞাত প্রত্নতাত্ত্বিকগণ নারীকে আদিমবাসী শ্রেণীভুক্ত (‘aboriginal type’) বলেছেন।^{১১} ইয়ার্ট পিগটও দক্ষিণ-বেলুচিস্তানের অধিবাসীদের অল্পরূপ কেশবিহীন ও অপরাপর সাজসজ্জা থাকায় ওই ধরনের মন্তব্যই করেছেন। তাঁর মতে মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার পরিশ্রান্ত বণিকেরা শ্রম দূর করার জন্য দক্ষিণ-বেলুচিস্তান থেকে ঐ সকল নারীদের আমদানী করতো।^{১২} ডঃ পুশলকরও স্ত্রীর জন মার্শালের মতের অমুত্তী হোয়ে নারীমূর্তিকে অনার্থের কোঠায় ফেলেছেন এবং তাথেকে শুধু ডঃ পুশলকরই নন,—মার্শাল, রায় বাহাদুর চন্দ, রায় বাহাদুর দীক্ষিত প্রভৃতি প্রাচ্য ঐতিহাসিকেরাও পূর্বোক্ত মতের অমুত্তী হোয়ে পরোক্ষভাবে প্রমাণ করতে চেয়েছেন যে, নৃত্যকলার বংশগত অধিকারই ছিল অল্পমত আদিমবাসীদের মধ্যে।

অবশ্য এই মনোভাবের প্রতিধ্বনিও পেয়েছি আমরা বৌদ্ধ ও তৎপরবর্তী সমাজে। এমন কি কোটিল্য ও মহাভাষ্যকারও পতঞ্জলি নৃত্যশীল নটীদের চরিত্রে দোষারোপ করতে ছাড়েন নি।^{১৩} ভারতীয় সমাজে

১০। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Octo, 1937, No. 2 p. 153-তে প্রকাশিত প্রবন্ধ *The Rigveda and Mohenjo-daro*.

১০। ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহাও বলেছেন; “A young, aboriginal nautch girl * *.”—*Mohenjo-daro and the Indus Valley Culture in Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII., March 1932, No 1, p. 143.

১১। “But the bronze of the Dancing-Girl from Mohenjo-daro, so closely representing the type of hair-dressing and adornment of the Kulli Culture of South Beluchistan, does at least suggest that the merchants returning along the southerly caravan routes may have brought with them girls whose exotic dancing and unsophisticated charms might be thought to tickle the fancy of the tired business men of Harappa or Mohenjo-daro.”—*Prehistoric India* (1920), pp. 177—178, 186—187.

১২। ‘চর্চাপদে লৌকিকতা’ প্রবন্ধে অবস্ঠী সাত্তাল নট-নটীদের সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : “চিরদিনই নট-নটীরা নৈতিক শৈথিল্যের জন্ত হেয় ও দিক্‌কৃত। কোটিল্য ও পতঞ্জলির সময় থেকেই নট-নটীদের ঐরিকি অখ্যাতি। পতঞ্জলি বলেছেন, নটের স্ত্রী (নটী) যাকেই প্রয়োজন তাকেই ভজনা করে (মহাভাষ্য, ৩য় অধ্যায়)। এই জন্ত নটের প্রতিশব্দ ‘জারাজীব’ এবং নটী ব্যাপক অর্থে গণিকার সঙ্গে সমার্থক। * * * সে যাই হোক, ছলা-কলায় পারদর্শিনী রজমরী নীচজাতীয়া রমণীরা (নটী) প্রাচীন কালে উচ্চবর্ণের পুরুষের চিত্ত-চাক্ষুণ্য ঘটতে পারত এ-অল্পমান করা মোটেই কঠিন নয়।—‘মাসিক বহুমতী’, মার্চ, ১৩৫৮, পৃ. ৫৪০

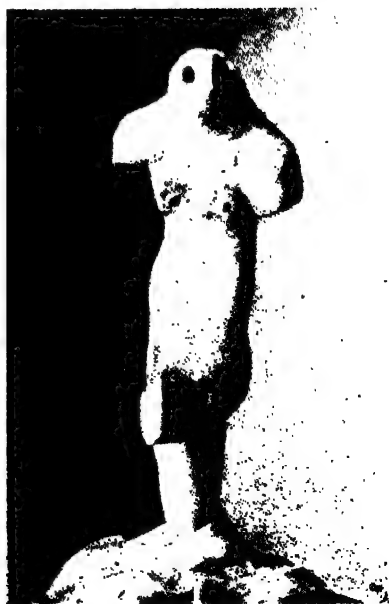
ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥



স্নানাগার
(মহেন্দ্রগড়)



নৃত্যশীলা নারীমূর্তি
(মহেন্দ্রগড়) খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০০-৩৫০০)



নৃত্যরূপ শিব-নটরাজ
(মহেন্দ্রগড়)

এমন একদিন ছিল যখন গায়ক ও বাদকশ্রেণীকে দেখা হোত ঘুণার চক্ষে, এবং সঙ্গীতসেবীরা থাকিতেন সমাজে অপাঙ্ক্তের হোয়ে। অবশ্য বিবর্তমান সমাজের দৃষ্টিতে সত্যকারভাবে সুরচির মান-নির্ণয় করা কঠিন, কেননা আজ যে আচার-ব্যবহার বা সামাজিক রীতিনীতি সর্বসাধারণের কাছে আদরণীয়, কাল বা ভবিষ্যতে হয়তো সে-সকলই হয় নিন্দনীয়। জগৎ পরিবর্তনশীল এবং ভাল ও মন্দ্রের ক্রমবিবর্তমান ধারাই সমাজের প্রকৃতি। কিন্তু মহেঞ্জোদাড়ো বা হরপ্পার ধ্বংসস্থল থেকে পাওয়া নৃত্যশীলা নারীর অনাধোচিত বেশভূষা ও কেশের পারিপাট্য দেখে নিঃসংশয়ে সিদ্ধান্ত করা সমীচীন হবে না যে, নটীমাজেই ছিল সভ্যতাবিহীন সমাজের অধিবাসী। বরং মহেঞ্জোদাড়োর নৃত্যছন্দ্রত নারীমূর্তি তদানীন্তন সমাজে নৃত্যকলা অভ্যুদয়শীলনেরই পরিচায়ক। ডঃ পুশলকর সিদ্ধ-উপত্যকায় এই নারীমূর্তির বর্ণনায় বলেছেন : “The exquisite bronze figure of an aboriginal dancing girl (PL. V.4-6) with her hand on the hip, in an almost impudent posture, is a noteworthy object. Her hand and legs are disproportionately long and she wears bracelets right up to the shoulder. The legs are put slightly forward with the feet beating time to the music.”^{১৩}

নারীমূর্তি ছাড়া ডঃ লক্ষণ-স্বরূপ অপরাপর নটমূর্তিরও পরিচয় দিয়েছেন।^{১৪} ডঃ শ্রীধাকুম্ভ মুখোপাধ্যায় একটি নটের প্রস্তরমূর্তির কথা উল্লেখ কোরে বলেছেন : “There are two remarkable *statuettes* found at Harappa. * * and the other of dark grey slate, the figure of a male dancer, standing on his right leg, with the left leg raised high, the ancestor of Siva Natarāja”^{১৫}। ডঃ মুখোপাধ্যায়ের

১৩। Cf. (a) *History and Culture of the Indian People: The Vedic Age*. I (1951), p. 180; (b) *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, No. 1, p. 143.

১৪। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Oct. 1937, No 2, p. 153-তে প্রকাশিত *The Rigveda and Mohenjo-daro*.

১৫। (a) Cf. *Hindu Civilization* (2nd Indian ed, 1950), p. 10, (b) ডঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা *Mohenjo-daro and the Indus Valley Civilization* প্রবন্ধে বলেছেন : “The other statuette (Pl. XI) represents a dancer

যতে এই নৃত্যরত নটমূর্তি গ্রীকশিল্পের প্রতিফলন এবং তা হওয়াও কিছু
বিচিত্র নয়।

standing on the right leg with the left leg raised in front, the body from the waist upwards bent round to the left and both arms stretched in the same direction. The pose is full of movement. It is inferred * * that the figure was three-headed or three-faced and in that case it represented the youthful Siva Natarāja, or the head might have been that of an animal. * * there is no parallel to this figure among the Indian sculptures of the historic period.—*Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, No. 2, p. 143.

দ্বিতীয় অধ্যায়

॥ বৈদিক যুগ ॥

(খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০০—খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০)

বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে নিয়ে বৈদিক যুগ গড়ে উঠেছিল। তবে ঋগ্বেদিক যুগই বিশেষ কোরে বৈদিক সভ্যতার মান নির্ণয় করে। কিন্তু ঋগ্বেদিক যুগ তথা ঋগ্বেদিক সভ্যতা এবং সংস্কৃতিও একদিনে গড়ে ওঠেনি, কয়েক শত ও সহস্র বৎসর লেগেছিল তাদের রূপায়ণ হোতে। ডঃ ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত তাঁর সুবিখ্যাত *Dialectics of Hindu Ritualism* গ্রন্থে বলেছেন ঋগ্বেদিক যুগকে আমরা প্রাচীন, মধ্য ও বর্তমান এই তিনভাগে ভাগে করতে পারি এবং এই বিভাগ ঋগ্বেদিক ঋষিরাও বিশেষভাবে জানতেন। তিনি এ' প্রসঙ্গে ১২১।৫ ঋক্‌মন্ত্র থেকে ইন্দ্রের প্রতি ঋষি ভরদ্বাজের উক্তি উদ্ধৃত করেছেন। তাছাড়া গ্রোসমান (Grossmann), ওল্ডেনবর্গ (Oldenberg)-প্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা ঋগ্বেদিক যুগকে আবার চার ভাগে ভাগ করেছেন। যেমন প্রথমটি হোল—ঋগ্বেদের ২য় ও ৭ম মণ্ডলের রচনা এবং এই অংশ-দুটিই সকলের চেয়ে প্রাচীন; দ্বিতীয়টি—১ম ও ৮ম মণ্ডলের রচনা; তৃতীয়টি—৯ম মণ্ডলের রচনা, এবং চতুর্থটি—ঋগ্বেদের ১০ম মণ্ডলের রচনা। তাছাড়া পরবর্তী কালে ঋগ্বেদের সম্পর্কিত ৩৬টি ঋক্‌যুক্ত করা হয়েছিল।' মোটকথ্য ডঃ দত্ত বলেছেন: "Each generation composed a new hymn and this has received place in the Vedas as a litany of that family of the *rishi* in question"। অবশ্য বিভিন্ন ঋষি একেরও অধিক মন্ত্র রচনা কোরে বেদগুলির অঙ্গীভূত করেছেন। ঋষিরাই বেদমন্ত্রের রচয়িতা।

বেদ বা সংহিতার পরেই ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলির স্থান। তারপরই আরণ্যক ও উপনিষদের বিকাশ। তাদের পরে স্মৃতিসাহিত্য তথা ধর্মস্মৃতি, শ্রৌতস্মৃতি, কল্লস্মৃতি প্রভৃতি সামাজিক ধর্ম, আচারনীতি, ক্রিয়ানুষ্ঠানে বিধিনিষেধসূচক

সাহিত্যগুলির স্থান। সঙ্গে সঙ্গে বেদপাঠ ও বেদগানের নিয়মশাস্ত্ররূপে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলি রচিত হয়। সম্প্রদায়ভেদে বিভিন্ন শাখার সৃষ্টি হয়েছিল এবং তা হওয়াও স্বাভাবিক। আসলে শাখাভেদের সৃষ্টি হয়েছিল চারটি বেদের ক্ষেত্রে ও সে' অমুসারেই তাদের ব্রাহ্মণ, আরণ্যক এবং উপনিষদ-গুলিও বিচিত্র রূপ নিয়ে সমাজে আত্মপ্রকাশ করেছিল। সংক্ষেপে বেদগুলির শাখা ও শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদগুলির নামোল্লেখ এখানে করা যেতে পারে, কেননা প্রত্যেক শাখাকে অবলম্বন কোরেই বৈদিক গান বা সামগান ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদে এবং সঙ্গে সঙ্গে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্য-গুলিতে বিকাশ লাভ করেছিল। চার বেদ, বেদগুলির শাখা ও শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদগুলির নাম হোল :

(১) ঋগ্বেদের শাখা—শাকল ও বাঙ্কল ; ব্রাহ্মণ—ঐতরেয় ও কৌষীতকি (এবং শাঙ্খ্যায়নও) ; আরণ্যক—ঐতরেয় ও শাঙ্খ্যায়ন এবং উপনিষৎ—ঐতরেয় (আরণ্যক ২।৪—৬), কৌষীতকি (আরণ্যক ৩—৬) ও বাঙ্কলমাত্রোপনিষৎ।

(২) সামবেদের শাখা—কৌথুম, রাণায়নীয় ও জৈমিনীয় ; ব্রাহ্মণ—(ক) কৌথুমশাখার : পঞ্চবিংশ (শ্রৌচ বা তাণ্ডামহা ব্রা'), ষড়্‌বিংশ (ও অদ্ভুত-ব্রাহ্মণের শেষ প্রপাঠক), সামবিধান, আর্ষেয় ও মন্ত্র (মন্ত্রোপনিষদ্ ব্রা') দেবতাধ্যায় বংশ ও সংহিতোপনিষৎ। এর আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—ছান্দোগ্য (ব্রাহ্মণের শেষ আট প্রপাঠক) ; (খ) রাণায়নীয় শাখার কতকগুলি সূত্রমাত্র এবং এর আরণ্যক ও উপনিষৎ নাই ; জৈমিনীয় শাখার জৈমিনীয় ব্রা' জৈমিনীয়োপনিষদ্ (তলবকার) ব্রা' ও আর্ষের ব্রা'। এর আরণ্যক নাই। জৈমিনীয়োপনিষদের (তলবকার) উপনিষৎ—কেন (ব্রা' ৪।১৮—২১)।

(৩ক) কৃষ্ণযজুর্বেদের শাখা—তৈত্তিরীয় ও মৈত্রিয়ানী ; কঠ—কাপিষ্ঠল-কঠ ও শ্বেতাখতর। এদের মধ্যে তৈত্তিরীয়শাখার ব্রাহ্মণ—তৈত্তিরীয়সংহিতা ও তৈত্তিরীয় ব্রা' (সংহিতাংশ ছাড়া), তৈত্তিরীয়শাখার আরণ্যক—তৈত্তিরীয় এবং উপনিষৎ—তৈত্তিরীয় (আরণ্যক ৭—৯) ও মহানারায়ণ (আরণ্যক ১০)। মৈত্রিয়ানীশাখার ব্রাহ্মণ—মৈত্রিয়ানীসংহিতা। এর আরণ্যক নাই এবং উপনিষৎ—মৈত্রিয়ানী। কঠশাখার ব্রাহ্মণ—কাঠকসংহিতা। এর আরণ্যক নাই ও উপনিষৎ—কঠ। কাপিষ্ঠল-কঠশাখার ব্রাহ্মণ—কাপিষ্ঠল-

কঠসংহিতা এর আরণ্যক ও উপনিষৎ নাই। খেতাস্তরশাখার ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক নাই, তবে উপনিষৎ—খেতাস্তর।

(৩খ) শুক্লযজুর্বেদের শাখা—কাণ্ড ও মাধ্যমিন। কাণ্ডশাখার ব্রাহ্মণ—শতপথ, আরণ্যক—বৃহদারণ্যক (ব্রাহ্মণকাণ্ড ১৭) এবং উপনিষৎ—ঈশাবাস্ত্রোপনিষৎ (সংহিতা প্রা' ৪০) ও বৃহদারণ্যক (আরণ্যক—৩—৮। মাধ্যমিশাখার ব্রাহ্মণ—শতপথ; আরণ্যক—বৃহদারণ্যক (ব্রাহ্মণকাণ্ড ১৪) এবং উপনিষৎ—ঈশাবাস্ত্র (আরণ্যক ৩—৮) এবং বৃহদারণ্যক (আরণ্যক ৪—২)

(৪) অথর্ববেদের শাখা—পিপ্লদ ও শোনক! পিপ্লদশাখার ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—প্রশ্ন (?)। শোনকশাখার ব্রাহ্মণ—গোপথ। এর আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—মুণ্ডক (?) ও মাণ্ডুক্য (?)।

শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিও বেদের শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন এবং সে-সম্বন্ধে আমরা গ্রন্থের বিষয়বস্তুতে আলোচনা করেছি। বেদ বা সংহিতার অন্তর্ভুক্ত ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলি যাগযজ্ঞের অনুষ্ঠানকাহিনীতে পূর্ণ। অধ্যাপক ম্যাক্‌ডোনেল ব্রাহ্মণগুলি সম্বন্ধে বলেছেন : "They reflect the spirit of an age, in which all intellectual activity is concentrated on the sacrifice, describing the ceremonies, discussing its value, speculating on its origin and significance"। ব্রাহ্মণগুলিকে বেদের স্থূলবিকাশ এবং আরণ্যক ও উপনিষদগুলিকে সূক্ষ্মবিকাশরূপে গণ্য করা যায়, কারণ আরণ্যক ও উপনিষদিক যুগে যাগযজ্ঞগুলির বিজ্ঞান ও যুক্তিসম্মত ব্যাখ্যা হয়েছিল, স্থূল যজ্ঞানুষ্ঠান থেকে মানুষের মন সূক্ষ্মজ্ঞানের ও বিচারের দিকে ঝুঁকে পড়েছিল। তাই স্থূলের পাশে সূক্ষ্মকে—কর্মের পাশে জ্ঞানের অগ্রগমকে অভিনন্দন জানিয়েছিল ব্রাহ্মণযুগের মানুষ। ডঃ সুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত এই প্রসঙ্গের উল্লেখ কোরে বলেছেন : "Thus we find that Āraṇyaka age was a period during which free thinking tried gradually to shake off the shackles of ritualism which had fettered it for a long time. It was thus that the Āraṇyakas could have the way for the Upanishads, revive the germs of philosophic speculation in the Vedas * * *। অনেকে উপনিষদকে আরণ্যকের ও আরণ্যককে ব্রাহ্মণগুলির পরিশিষ্ট হিসাবে গণ্য করেন, কারণ ঐ তিনটির প্রত্যেকটির

বিচিত্র বিষয়বস্তু প্রত্যেকটিতে আবার অন্তর্নিবিষ্ট আছে। অধ্যাপক পল্ ডয়সন্ প্রত্যেকের প্রার্থক্য নির্ণয় কোরে বলেছেন ব্রাহ্মণগুলি গৃহবাসী ও আরণ্যকগুলি অরণ্যবাসী শাস্তিকামীদের জন্য, অর্থাৎ যারা নির্জনে ও নিভৃতে ধ্যান-ধারণাদি কোরে মোক্ষ লাভ করার পক্ষপত্তী উপনিষৎ সেই অরণ্যচারী সন্ন্যাসীদের উদ্দেশ্যে সংকলিত। সুতরাং তিনটির মধ্যে অথও একটি যোগসূত্র থাকলেও একে অত্রগুলি থেকে কিছু না কিছু পৃথক। তবে সামগদের কচি ও প্রবৃত্তির পথকে অনুসরণ কোরে তিনটির মধ্যেই সঙ্গীত রূপায়িত হয়েছিল।

॥ বৈদিক গান ও বাস্তবজ্ঞান ॥

বৈদিক সাহিত্যে তথা সংহিতায়, ব্রাহ্মণে, আরণ্যক ও উপনিষদে, ধর্ম, শ্রৌত ও কল্পসূত্রে, শিক্ষায় ও প্রাতিশাখ্যে আভূদয়িক ও আভিচারিক প্রয়োগ অনুযায়ী গানের অনুশীলন হোত। গানের সঙ্গে থাকতো নৃত্য ও বাজ। কাজেই বৈদিক যুগে সঙ্গীতের পরিপূর্ণ বিকাশ ছিল অব্যাহত—যদিও ‘সঙ্গীত’-শব্দটির পরিবর্তে তখন গান, উদগান, উদগীতি, স্তোত্র, প্রভৃতি শব্দগুলির ব্যবহার দেখা যায়। ঋক্, যজুঃ, সাম, অথর্ব ও বিভিন্ন ব্রাহ্মণসাহিত্যে বিচিত্র রকমের বাদ্যযন্ত্রের বিবরণ পাওয়া যায়। নৃত্যের প্রসঙ্গে ঋক্‌সংহিতায় (৪।২০।২২) আছে: “মর্ত্তচ্চিৎস্বোনৃতমোন্ধক্লবক্ষস” প্রভৃতি। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: “হে নৃতবোনৃত্যন্তঃ হে ক্লবক্ষসঃ বোচমান-ক্ষরণঃ * *”। পুনরায় ৫।৩৩।৬ ঋকে আছে: “পপৃক্ষেণ্যমিন্দ্রস্বোহোজো-নুমানিচনৃতমানো অমর্ত্তঃ।” সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: “নৃতমানো-নৃত্যমমর্ত্তোমরণধর্মী সত্বং বসমানঃ” প্রভৃতি। ১০।১৮।৩ ঋকে পাওয়া যায়: “প্রাক্ষো অগামনৃতহেঃসায় * *”। সায়ণ এর অর্থ করেছেন: “ততঃ উত্তরং বয়ং প্রাক্ষ প্রাক্ষ্ণুখাঞ্চনাঃ অয়াম * * নৃত্যেন নর্তনায় কর্মণি গাত্রবিক্ষেপায় স্বকর্মাযুষ্ঠানয়োতিপ্রাবঃ” প্রভৃতি। সুতরাং সামগানেও যে নৃত্যের সমাবেশ ছিল এ’ সকল বর্ণনা থেকে বেশ বোঝা যায়। গীত ছাড়া পৃথকভাবেও তখন নৃত্যের অনুশীলন হোত।

ছন্দুভি প্রভৃতি চামড়ার বাদ্য, বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণা, বেণু প্রভৃতির উল্লেখ বেদে পাওয়া যায়। ছন্দুভি পশুর চামড়া দিয়ে তৈরী হোত। ভূমি-ছন্দুভি তৈরী করা হোত মাটিতে গর্ত খুঁড়ে সেই গর্তের মুখ পশুর চামড়া দিয়ে আচ্ছাদন (আবৃত) কোরে। যুদ্ধে, বিপদাশঙ্কায় ও বিভিন্ন উৎসবে

ঘোষণা করার জন্য হুন্দুভি ব্যবহার করা হোত। ঋগ্বেদে (১১৮।৫) আছে : “যচ্চিদ্ধি ত্বং গৃহে * * ইহু্যমত্তমং বদ জয়তামিব হুন্দুভিঃ”। আচার্য সায়ণ ভাষ্যে লিখেছেন : “* * উত্তমং অতিশয়েন দীপ্তং প্রভূতধ্বনিযুক্তং শব্দং বদ তত্র দৃষ্টান্তঃ—জয়তামিব হুন্দুভিঃ যথা যুদ্ধে জয়প্রাপ্তবতাং রাজ্ঞাং হুন্দুভির্মহাস্তং ধ্বনিং করোতি”। ৬।৪৭।২—৩। ঋক্মন্ত্রগুলিতে শক্রদলন ও শত্রুকে ভয়-প্রদর্শনের জন্য হুন্দুভিকে মন্ত্রে আহ্বান করা হয়েছে। ৬।৪৭।২২ ঋকে আছে : “স হুন্দুভে সজুরিক্ষেণ দেবৈবহুঁরান্ দবীরো অপ সেধ শক্রন্”। সায়ণাচার্য ভাষ্যে বলেছেন : “হে হুন্দুভে, স ত্বং ইক্ষ্ণেণ অগ্নৌদেবৈ * * তুর্যাদপি-দূরতরং শক্রনস্বাদীয়ান্ অপসেধ অপগময় অত্র নিরুক্তঃ—হুন্দুভিরিতি শব্দানু-করণং ক্রমোভিন্নমিতি বা হুন্দুভ্যতেবাস্তাদ্বধকৰ্মণ ইত্যাদি”। ২২ থেকে ৩১ পর্যন্ত তিনটি ঋকমন্ত্রেই শক্রনাশের জন্য হুন্দুভির উল্লেখ আছে। ৬।৪৭।৩০ ঋকে আছে : “অপপ্রোধ হুন্দুভেচ্ছুনাইত” প্রভৃতি। আচার্য সায়ণ এ’ সম্বন্ধে বলেছেন : “হে হুন্দুভে, ছুন্নাঃ অস্বদুঃখহেতুভূতং স্ত্বং যাসাং তাদৃশীঃ শক্রসেনাঃ হতোস্মাং স্থানাং অপপ্রোধ বাধস্ব ত্বং চ”। আবার ৬।৪৭।৩১ ঋকে আছে : “কেতুমদুন্দুভির্বাবদীতি” প্রভৃতি। এ’সম্বন্ধে সায়ণ বলেছেন “অস্তাঃ পূর্বোধোহুন্দুভিদেবত্যাঃ উত্তরার্থ শৈল্লঃ যদ্বা” প্রভৃতি।

ঋগ্বেদে ‘গর্গর’ নামক একটি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। ৮।৬৯।২ ঋকে আছে : “অব স্বরাতি গর্গরো গোধা পরিসনিন্ধণং পিজা পরি চ নিকৃদ্দিদ্রায় ব্রহ্মোদ্যতম্”। এই মন্ত্রে ‘গর্গর’ ছাড়াও ‘পিজ’ বাদ্যযন্ত্রের বিবরণ পাওয়া যায়। ‘গর্গর’ সম্বন্ধে সায়ণ বলেছেন : “গর্গরো গর্গরধ্বনিযুক্তো বাদ্য-বিশেষঃ”। রমেশচন্দ্র দত্ত এই মন্ত্রটির অর্থ করেছেন : “গর্গ গর্গ ধ্বনিযুক্ত বাদ্য ভয়ঙ্কর শব্দ করিতেছে, গোধা (‘হস্তয়া’) চতুর্দিকে শব্দ করিতেছে। পিজলবর্ণ ধ্বকের জ্যা শব্দ করিতেছে, অতএব ইন্দের উদ্দেশ্যে উৎকৃষ্ট স্তুতি কর”। ‘পিজ’ বাদ্যযন্ত্রটি ‘ধনুর্যজ্ঞ’, একে রাবণাজ্ঞও বলে। ধনুর্যজ্ঞ পিজল বা নীলাভ তাম্রবর্ণের অস্ত্র (নাড়ী) বা পশুদের অস্ত্র দিয়ে তৈরী হোত বোলে ‘পিজ’ বলা হয়। এই ‘পিজ’-ধনুর্যজ্ঞই (bow=instrument) পরবর্তীকালে রূপ পরিবর্তন কোরে ‘বাহুলীন’ বা ‘বেহালা’ নামে পরিচিত। “বহুংপন্ বদসি কর্করিঃ যথা” (—ঋক্ ২।৪৩।৩)—‘কর্করি’ও একটি বাদ্যযন্ত্র।

বেদে ‘আঘাটি’ (আঘাতি বা আঘাতী), ঘাটলিকা (ঘাতলিকা), কাণ্ডবীণা, নাড়ী, বনস্পততি প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। ১০।১৪৩।২

ঋকে আঘাটির বর্ণনা আছে এরূপ : “আঘাটিভিরিবধাবয়নরগ্যানি মহীয়তে” । আচার্য সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : “আঘাটিভিরিব আঘাটমোঘটলিকাঃ কাণ্ডবীণাস্তাভিঃ ধাবয়ন নিষাদাদিসপ্তস্বরান্ শোধয়ন্ গায়ক ইব তদ্বা অরগ্যানিঃ সা অরগ্যানী মহীয়তে পূজ্যতে” । এখানে ‘আঘাটি’ অর্থে ‘কাণ্ডবীণা’ । প্রজ্জয় রমেশচন্দ্র দত্ত এই ঋকের বঙ্গানুবাদ করেছেন : “এক জন্তু বৃষের ত্রায় শব্দ করিতেছে, আর এক জন্তু চী-চী ইত্যাকার শব্দ করিয়া যেন তাহার উত্তর দিতেছে, যেন ইহারা বীণার ঘাটে ঘাটে (পর্দায় পর্দায়) শব্দ নির্গত করিয়া অরগ্যানীকে বর্ণনা করিতেছে” । “আঘাটমো”—‘আঘাট’ বলতে এখানে বীণার ঘাট নয়, পরন্তু বীণার ‘পর্দা’—যা দ্বিগুণে বিভিন্ন স্বর নির্গত হোত । পণ্ডিত ক্ষিতিমোহন সেন শাস্ত্রী একধার উল্লেখ কোরে বলেছেন : “Ghat is that contrivance in ‘Vina’ which effects the variation of the notes” । অনেকে কাণ্ডবীণা অর্থে বাঁশী বা বেণু বলেন । কিন্তু অধিকাংশ ব্যাখ্যাকার বীণা অর্থই করেন । ‘নাড়ী’ নামক বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ ১০।১৩৫।৭ ঋকে পাওয়া যায় : “ইয়মশ্রু ধম্যতে নাড়ীরয়ঃ গীভিঃ পরিকৃতঃ” । সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : “ইয়ং নাড়ীঃ বাদ্যবিশেষো বেণুঃ ধম্যতে বাদ্যতে যদ্বা নাড়ীতি বাঙ্‌নাম ইয়ং স্ততিরূপা বাক্” ।

ঋগ্বেদে শততন্ত্রীবীণার উল্লেখ আছে এবং এ’ থেকে বোঝা যায় ঋগ্বেদিক যুগে সামগদের মধ্যে বিভিন্ন বীণা এবং শততন্ত্রীবীণারও প্রচলন ছিল । ১।৮৫।১০ ঋকে আছে : “ধমন্তো বাণং মরুতঃ হৃদানবোমদেসোমশ্রুগ্যানি চক্রিরে” । আচার্য সায়ণ ‘বাণ’ অর্থে ‘শততন্ত্রীযুক্ত বীণা’ বলেছেন : “তে মরুতঃ বাণং শতনংখ্যাভিস্তন্ত্রীভিযুক্তং বীণাবিশেষং ধমন্তে বাদয়ন্তঃ” । পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার (Max Müller) বলেছেন ‘বাণ’ অর্থে গলার স্বর (voice) এবং মন্তব্য করেছেন : “There is no authority for *Vina*, meaning either lyre or flute in the Vedas” । কিন্তু পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলারের এই সিদ্ধান্ত সমীচীন নয় বোলে মনে হয় এবং সায়ণের অর্থকেই গ্রহণযোগ্য মনে হয়, কেননা ১০।৩২।৪ ঋকে সপ্তধাতুর সঙ্গে ‘বাণ’-শব্দটির উল্লেখ থাকায় ‘বাণ’ অর্থে ‘বীণা’ ও ‘সপ্তধাতু’ অর্থে সাত স্বরই বোঝাচ্ছে । ১০।৩২।৪ ঋকে আছে : “মাতা যন্নতুর্ধ্বশ্রু পূর্ব্যাহভি বাণশ্রু সপ্তধাতুরিজনঃ” । আচার্য সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : “বাণশ্রু বাণশ্রু সপ্তধাতুঃ নিষাদাদিসপ্তস্বরোপেতো জনঃ অভিগচ্ছতি তৎ তদুপোগোপেতং ভাবঃ” ।

অথর্ববেদের নৃত্যক্ষে 'বাণ' বা বীণাসহ নৃত্যের উল্লেখ আছে: "কো বাণম্ কো নৃত্যো দধৌ" (অথর্ব ১০।২।২৭)। 'ধাতু' অর্থে 'নাদ' বা 'স্বর': "তত্র নাদাঙ্ককো ধাতু:" (—সঙ্গীত-দামোদর)। ৮।৫৫।৩ ঋকে "শতং বেণুহতং শুনঃ শতং চর্যাণি শ্লাতানি" প্রভৃতি মন্ত্র ঋগ্বেদের কোন কোন সংস্করণে পাওয়া যায়, কিন্তু এর সঠিক অর্থ গ্রহণ করা কঠিন। রমেশ-চন্দ্র দত্ত তাঁর বঙ্গানুবাদযুক্ত 'ঋগ্বেদসংহিতা'-র (পৃ ২২৫) এই মন্ত্রটি সম্বন্ধে বলেছেন: "এখানে 'বেণু'-শব্দে বংশ বা বাঁশী (flute) কিনা বলা কঠিন"। কিন্তু প্রায় এই যে, বীণার মতো বেণুও প্রাচীন ভারতের বাদ্যযন্ত্র, অথচ ঋগ্বেদাদিতে বেণুর বিশেষ কোন উল্লেখ কেন পাওয়া যায় না তা সত্যই আশ্চর্যের বিষয়।

ঋগ্বেদের ১।১১৭।৪ মন্ত্রে বীণার উল্লেখ পাওয়া যায়। ঐ ১।১১৭।৪ ঋকে আছে: "যুবংশাবায়রুশতীমদন্তঃ মহঃ ক্ষোণস্ত্রাবিনাকথায়"। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "কথায় ক্ষোণস্ত্র কোণঃ শব্দকারিণীবীণাবিশেষঃ মহামহন্তঃ ক্ষোণস্ত্র শ্রবঃ শব্দ অধ্যতন্তম্ উষসোবিজ্ঞানার্থং অধিকং কুরুতম্"। পুনরায় ১।১১৮।৭ ঋকে আছে: "যুবমত্রয়েবণীতারতপ্ত * *"। সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "ঋগ্বে চক্ষুঃ ব্যাটায় উষসঃ প্রকাশকং বীণাশব্দং প্রত্যধন্তং ক্রুতবন্তৌ * * কথায় চক্ষুরিঙ্গিয়ং প্রত্যবন্তম্ প্রত্যস্থাপয়তাম্"। এই মন্ত্রের অর্থ হোল অস্বরগণ কথাকে একটি অন্ধকার গৃহে আবদ্ধ কোরে বলেছিল 'এই স্থানে বসে উধা যে উদিত হয়েছেন তা উপলব্ধি করো'। তারা উবার উদয়বার্তা বীণাশব্দের দ্বারা ঘোষণা করেছিল।

সামবেদ বা সামসংহিতায়ও নৃত্য, গীত ও বাজের উল্লেখ পাওয়া যায়। সামবেদের ২।১।৪ মন্ত্রে পাই: "অরমন্মায় গায়ত শ্রুতকক্ষারং গাব, অরমিস্ত্রা ধায়ৈ"। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "অরম্ অলং গায়ত, বচনব্যত্যয় (৫।১।৮৫)। গায়-গীতিং কুরু"। গানের তথা সাম-গানের কথা এখানে স্থম্পষ্টভাবে দেওয়া আছে। সামবেদের ৩।১২।১ মন্ত্রে নৃত্যের সঙ্গে সঙ্গে গানের কথা আছে: "গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রি-গোহর্চন্ত্যর্কমকিণঃ, ব্রহ্মাণ্ডা শতদ্রুত উৎশমিব যেমিরে"। সায়ণ এ' সম্বন্ধে বলেছেন: "তত্র দৃষ্টান্তঃ, বংশমিব যথা বংশাগ্রে নৃত্যন্তঃ শিল্পীনঃ প্রৌঢ়বংশম্ উন্নতং কুর্বন্তি। * * এতামৃতং যাক্ষ এবং ব্যাচটে, গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিঃ প্রচয়ন্তি * *"। সামের ৪।৪।৮ মন্ত্রে 'বৃহদসাম'-এর উল্লেখ

আছে : “ইন্দ্রায় সাম গায়ত বিপ্রায় বৃহতে বৃহৎ”। সায়ণ এর ভাষ্যে লিখেছেন : “ইন্দ্রায় বৃহৎ বৃহন্মাকং সাম গায়ত পঠত”। গান ও পাঠ তখন সমপর্যায়ভুক্ত ছিল, অর্থাৎ সাম, স্তোত্র বা স্তোত্র গান করা বোলেই বোঝাতো সুরে পাঠ বা আবৃত্তি করা, আবার পাঠ করা বোলে বোঝাতো গান করা। অনেকের মতে সায়ণের অভিপ্রায় ‘গায়ত’-শব্দে গান করা নয়, পাঠ করা। তাঁদের মতে সায়ণের সম্মত নাকি বৈদিক ‘গায়ত’-শব্দের অর্থ করা হোত ‘পঠত’ ও সেদিক থেকে ‘গায়ত’ শব্দের দ্বারা পাঠ করাই বোঝাতো, গান করা নয় ; হতরাং সাম পাঠ, কিন্তু সাম গান করা নয়। তাঁরা বলেন ‘গৈ’-ধাতুর অর্থ সামান্য উচ্চারণ বা পাঠ, ঋগ্বেদাদির আবৃত্তিও হয় এবং যজ্ঞীয় বিধি অনুসারে বিশিষ্ট উদাত্ত, অহুদাত্ত, ঋষিত ও প্রচয় উচ্চারণ বোরে মন্ত্র প্রয়োগ করা হোত, আবার সামপদ্ধতি অনুসারে ক্রুষ্ঠাদিশ্বর প্রয়োগ কোরে সুরে আবৃত্তি করাও হোত। কিন্তু কথা এই যে, শেষোক্ত অর্থ গ্রহণ কোরে যদি দেখা যায় ক্রুষ্ঠাদি বৈদিক স্বরের সাহায্যে সুরে আবৃত্তি করাও বোঝায় তবে তা গানের পর্যায়সেই বা না পড়ে কেন, বরং গান করাই বোঝায়। তাছাড়া গাথাগানেরও বেদে উল্লেখ আছে : “পুরুতুং পুরুতুং গাথান্ সনশ্রুতম্”। সায়ণ এ’সম্বন্ধে বলেছেন : “স্তম্ভমত এব গাথান্ গানযোগ্যং গাতব্যং সনশ্রুতং সনাতনয়া প্রসিদ্ধম্”। ‘গানযোগ্যং’-শব্দটি এখানে বিশেষ অর্থবোধক এবং এর অর্থ ‘গাতব্যং’ বলতে গান করাই বিধান, পাঠ করা নয়।

শুক্লযজুর্বৈদিকাথসংহিতায় এবং কৃষ্ণযজুর্বৈদে নৃত্য, গীত ও বাণের উল্লেখ আছে। সকল বেদেরই শাখাভেদ আছে তা আগেই উল্লেখ করেছি। যজুর্বৈদের ভাষ্যে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “পাদশ্চ গীতিঃ। * * হাউ ইত্যাদিকং সাম যজুর্বৈদে গীতম্। * * পাদেনার্দ্ধচেনোপেতা বৃত্তবদ্ধা মন্ত্রাঃ ঋচঃ। গীতিরূপা মন্ত্রাঃ সামানি”। শুক্লযজুর্বৈদিকাথসংহিতার ২য় বিবেক ১১শ অধ্যায় ৫ম অনুবাকে রথস্তর, বৃহদ, বৈরূপ, রৈবত প্রভৃতি সামগুলিকে ভিন্ন ভিন্ন ঋতুতে গান করার বিধি আছে : (ক) “রথস্তরং সাম ত্রিব্রহ্মো বসন্তঋতুঃ”, (খ) “বৃহদসাম পঞ্চদশস্তোমো গ্রীষ্মঋতুঃ”; (গ) “বৈরূপং সাম সপ্তদশস্তোমো বর্ষাঋতুঃ”, (ঘ) “শাকরৈবটৈর্সামনী * * হেমন্তঋতুঃ” প্রভৃতি। শুক্লযজুর্বৈদের ২।১৫ অধ্যায়ে “অন্তরিকং যজ্ঞন্তরিকম্” প্রভৃতি মন্ত্রগুলির ভাষ্যে আচার্য সায়ণ গন্ধর্ব ও অপ্সরাদের

নামোল্লেক্ষ করেছেন : “গান্ধর্বাঙ্গরোগণাং সা ত্র্যমন্তরিকং যচ্ছ”। ঋক্-সংহিতায়ও গন্ধর্ব ও অপ্সরাগণের উল্লেখ এবং পরিচয় আছে ; যেমন ২।৮৩।৪ ঋকে গন্ধর্বকে ‘সোমরসের স্থানরক্ষক’ বলা হয়েছে ; ১।২২।৮৪ ঋকে ‘অন্তরীক্ষই গন্ধর্বগণের স্থান’ এ’কথার উল্লেখ আছে ; ৫।১৮৩।২ ঋকে গন্ধর্বকে ‘ইন্দ্রের রথের বল্গাধারী’ বলা হয়েছে । আবার ৭।৭৮।৩ ঋকে ‘অপ্সরা’-র প্রসঙ্গে আকাশবিহারিণী কয়েকজন অপ্সরাকে ‘সোমরস প্রস্তুতকারিণী’-রূপে পরিচয় দেওয়া হয়েছে । আচার্য সায়ণ ঋক্‌ভাষ্যে গন্ধর্বের অর্থ করেছেন ‘সূর্য’ বা ‘সূর্যরশ্মি’ । রমেশচন্দ্র দত্ত গন্ধর্বের প্রসঙ্গে বলেছেন : “সায়ণের ব্যাখ্যাই ঠিক ; গন্ধর্বের আসল অর্থ সূর্য বা সূর্যরশ্মি । কিন্তু ঋগ্বেদের রচনার সময়ই গন্ধর্বগণ এইরূপ কাল্পনিক জীব হইয়া দাঁড়াইয়াছিলেন । পরে অপ্সরাগণ গন্ধর্বগণের স্ত্রী এইরূপ উপাখ্যান সৃষ্টি হইল । সূর্যরশ্মি দ্বারা জলীয় বাষ্প আকৃষ্ট হয় এই কি উপাখ্যানের আদিকারণ ?” (—ঋগ্বেদসংহিতা পৃ ১০৬২) । তা’ছাড়া ২।৭৮।৩ ঋকের ‘অপ্সরা’-শব্দ সম্বন্ধে মনীষী গোবিন্দচন্দ্র বলাছেন সূর্য দ্বারা আকৃষ্ট হোয়ে জলীয় বাষ্প যে মেঘের রূপধারণ করে তাকেই পরে কাল্পনিকভাবে ‘অপ্সরা’ বলা হোত : “Personifications of the vapour which were attracted by the sun and formed into mist or clouds” । এ’সম্বন্ধে রমেশচন্দ্র দত্ত বলেছেন : “কিন্তু অপ্সরার প্রথম কল্পনা যাহাই হউক, ঋগ্বেদ-রচনার পূর্বেই অপ্সরাগণ হুন্দরী রমণী এরূপ বিশ্বাস উৎপন্ন হইয়াছিল” (ঋগ্বেদসংহিতা, পৃ ১০৫৮) ।

সাধারণতঃ ‘গন্ধর্ব’ ও ‘অপ্সরা’ শব্দ-দুটির উল্লেখ থেকে আমরা নৃত্য, গীত ও বাজের ধারণাই পাই, কারণ বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগে এবং ক্লাসিক্যাল ও পৌরাণিক যুগে তো বটেই—গন্ধর্ব কিম্বদন্তি ও অপ্সরাদের সঙ্গে সঙ্গীতের নিবিড় সম্পর্ক দেখা যায় । গন্ধর্বেরা ভারতবর্ষের উত্তর-পশ্চিমাঞ্চলের অধিবাসী ছিল এ’কথা ইতিহাসও সাক্ষ্য দেয় । শোনা যায়, রাজপুতানার কোন একটি স্থানের অধিবাসীদের এখনো ‘গন্ধর্ব’ নামে অভিহিত করা হয় ও সেই গন্ধর্বজাতির স্ত্রী, পুরুষ ও শিশু-কন্তারা সকলেই গান্ধর্ব বা সঙ্গীতবিদ্যায় পারদর্শী । ‘গন্ধর্ব’ ও ‘অপ্সরা’ শব্দ-দুটির মতো ‘পঞ্চজন’, ‘পাঞ্চজন্ম’, ‘পঞ্চকুটি’ বা দেব, মাহুয, অহুর, রাক্ষস ও পিতৃগণের এবং বিশেষ কোরে ‘অহুর’-শব্দ সম্বন্ধে যথেষ্ট মতভেদের প্রচলন আছে ।

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণের অভিমত, ঋগ্বেদে দেবতাদের বিরোধী বা শত্রু হিসাবে ‘অহুর’-শব্দ-কোথাও ব্যবহৃত হয়নি, বরং দেবতাগণের পরিবর্তে অহুর-শব্দ ঋগ্বেদাদিতে সর্বত্র ব্যবহৃত হয়েছে। যেমন ঋগ্বেদে ৫ম মণ্ডলে ভিন্ন ভিন্ন দেবতার উদ্দেশ্যে ১১ বার ‘অহুর’ শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে : ৫ম মণ্ডলে ১১ বার, ৭ম মণ্ডলে ৮ বার, ৯ম মণ্ডলে ৩ বার ‘অহুর’ শব্দ সূর্য, বায়ু, রুদ্র, পুষা, মিত্র, বরুণ, পর্জন্ত প্রভৃতি দেবতাদের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে। যজুর্বেদেও ‘গন্ধর্ব’ অর্থে দেবতাদের লক্ষ্য করা হয়েছে ; যেমন (ক) “সূর্যো গন্ধর্বঃ”, (খ) “চন্দ্রমা গন্ধর্বঃ”, (গ) “বাতো গন্ধর্বঃ”, (ঘ) “যজ্ঞো গন্ধর্বঃ প্রভৃতি। তবে ঋগ্বেদের ৯।৭৪।৫ মন্ত্রে গন্ধর্ব অর্থে ‘কৃষ্ণবর্ণ চর্ম’-শব্দের উল্লেখ আছে এবং তা থেকে ‘যজ্ঞবিরোধী কৃষ্ণবর্ণ বর্বর তথা অনাৰ্ধ’ এই অর্থও করা যায়। ঋগ্বেদের এই কৃষ্ণবর্ণ চর্মাচ্ছাদিত অনাৰ্ধ মানুষদের থেকেই পৌরাণিক যুগে রাক্ষসদের উপাখ্যান সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক।

তবে ১।১০০।১২ ঋকে ‘শবসা পাঞ্চজন্তো’ শব্দগুলির ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “গন্ধর্বা অপ্সরসো দেবা অহুরা রক্ষাংসি পঞ্চজনাঃ”। ১।৮২।১০ ঋকের “আদিতি পঞ্চজনাঃ” শব্দগুলির ভাষ্যে সায়ণ পুনরায় উল্লেখ করেছেন : “পঞ্চজনা নিষাদপঞ্চমশ্চত্বারো বর্ণাঃ, যদ্বা গন্ধর্বাঃ পিতরো দেবা অহুরা রক্ষাংসি”। নিরুক্তকার যাস্ক এই ‘পঞ্চজনা’-প্রসঙ্গে বলেছেন : “গন্ধর্বাঃ পিতরো দেব অহুরা রক্ষাংসীতে ত চত্বারো বর্ণা নিষাদ-পঞ্চম ইত্যোপমন্ত্বেবঃ” (৩।৭)। রমেশচন্দ্র দত্ত সায়ণ অথবা যাস্ক এঁদের কারু অর্থই গ্রহণ করেন নি, তাঁর মতে ‘পঞ্চজনাঃ’ অর্থে পাঞ্জাবপ্রদেশ ও পঞ্চনদকূলবাসী আর্থজাতি। ৪।৩২।১০ ঋকে ‘পঞ্চকৃষ্টিঃ’ শব্দের অর্থও সায়ণ ঠিক ঐভাবে করেছেন। শুধু তাই নয়, সামবেদসংহিতার উত্তরাচিকের অগ্ন-আয়ুঃষিভূত্যাশ্বক ৩য় সূক্তের “অগ্নিঋষিঃ পবমানঃ পাঞ্চজন্তুঃ পুরোহিতঃ, তমীমহেমহা গময়” এই ২য় মন্ত্রের অর্থও সায়ণ বলেছেন : “পাঞ্চজন্তুঃ নিষাদপঞ্চমশ্চত্বারো বর্ণাঃ পঞ্চজনাঃ, যদ্বা গন্ধর্বাঃ পিতরো দেবাঃ অহুরাঃ রক্ষাংসীত্যেতৎ পঞ্চজনাঃ, অথবা দেব-মহুয্য-গন্ধর্বাঃ অপ্সরসঃ সর্পাঃ পিতরঃ ইতি ব্রাহ্মণাভিহিতাঃ পঞ্চজনাঃ”। এ’থেকে বোঝা যায় কিয়র, অপ্সরা, গন্ধর্ব প্রভৃতি শব্দগুলি ঋগ্বেদিক যুগে দেবতাভিন্ন বা দেবতাবিরোধী ও সঙ্গীতপ্রিয় জাতি হিসাবে কোন-একটি শ্রেণীকে না বোঝালেও পরবর্তীকালে ঐ শব্দগুলি দ্বারা গন্ধর্ব, কিয়র, অপ্সরা প্রভৃতি সঙ্গীতকলানিপুণ জাতিদের

বোঝাতো। একথা সত্য যে, ত্র্যক্ষণসাহিত্যের যুগেও সমাজে দেব, মনুষ্য, রাক্ষস, পিতৃ প্রভৃতি শ্রেণীবিভাগ ছিল এবং সেই শ্রেণী অনুসারে সঙ্গীতের স্বরগুলিও বিভক্ত ছিল। প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরা একথা স্বীকার করেছেন।

শুক্রযজুর্বেদে (২।১৭।৫) ‘হৃন্দুভি’ বাগ্ধের উল্লেখ আছে : “নমঃ প্রত্যেরপি প্রতসেনায় চ নমো হৃন্দুভ্যায় চাহনন্তায় চেতি”। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : “হৃন্দুভৌ ভেধাঙ্গবো হৃন্দুভ্যন্ত্ৰৈ নমঃ। হৃন্দুভিঙ্ক ভেধাং দিত্তিত্তিস্ততে বিধে। আহনন্তে তাড্যতেনেনেতাহনং বাগ্ধসাধনং দণ্ডাদি তত্র ভব আহনন্তন্ত্ৰৈ নমঃ” (৮।৪)। কৃষ্ণযজুর্বেদে (৭।৫।২।২০) আছে : “হৃন্দুভিন্ সমন্বোতি”। কৃষ্ণযজুর্বেদের ৭।৫।২।৩০ মন্ত্রে ভূমিহৃন্দুভির উল্লেখ আছে : “ভূমিহৃন্দুভিন্ অন্বোতি”। ভাষ্যকার ভট্টভাষ্যর ‘ভূমিহৃন্দুভি’ শব্দকে বলেছেন : “চর্যনা আচ্ছাদিতমুখম্ ভূগর্তম্”, অর্থাৎ মাটিতে গর্ত খুঁড়ে সেই গর্তের মুখ পশ্চচর্ম দিয়ে আচ্ছাদন করলে ভূমিহৃন্দুভি হয়। বাজসনেয়ীসংহিতায়ও ভূমিহৃন্দুভির উল্লেখ আছে। বাজসনেয়ীতে (২।১২) ‘বনস্পতি’ নামক বাগ্ধযজ্ঞের বর্ণনা পাওয়া যায় : “বনস্পত্যো বিমুচ্যাক্ম”। ‘বনস্পতি’ বলতে গাছের গুঁড়িতে গর্ত কোরে সেই গর্তের মুখ পশুর চর্মে আচ্ছাদন করা বোঝায়। তৈত্তিরীয়সংহিতায়ও (৬।১।২৫) ‘বনস্পতি’ বাগ্ধযজ্ঞের উল্লেখ আছে : “স বনস্পতিন্ প্রেক্ষতি”। তাছাড়া তৈত্তিরীয়-সংহিতায় হৃন্দুভি, ভূগব, বীণা প্রভৃতির উল্লেখ পাওয়া যায়। বলা হয়েছে বাক্ বা ধ্বনি বনস্পতি, হৃন্দুভি, ভূগব, বীণা প্রভৃতি বাদ্যযজ্ঞের ভিতর দিয়ে প্রেরিত হয় : “বগ্ বনস্পতিস্ব বদতি য হৃন্দুভৌ য ভূগবে য বীণায়াম্” (তৈত্তিরীয় স’ ৬।১।২৫)। যজুর্বেদের কাঠকসংহিতায় (৩।৪।৫) বনস্পতির উল্লেখ আছে : “য বনস্পতিস্ব বাক্ তন্ * * ”। ঐকরয়ব্রাহ্মণে (৫।১।৫) ভূমিহৃন্দুভি, কাণ্ডবীণা প্রভৃতির বর্ণনা আছে এবং যাজ্ঞিক পুরোহিতদের পুরনারীরা যে কাণ্ডবীণা নিয়ে বাজাতেন তার উল্লেখ পাওয়া যায় : “রাজপুত্রেণ চর্ম বাধ্যয়ন্ত্য স্নস্তি ভূমিহৃন্দুভিন্ পত্নাচ্চ কাণ্ডবীণা”। পুরোনারীদের বাগ্ধের সময়ে সামগেরা বিচিত্র সাম বা স্তোত্র গান করতেন : “সাম্মা স্তবন্তে”। শুক্রযজুর অন্তর্গত বাজসনেয়ীসংহিতায় “নৃত্যয় স্তবঃ গীতয় সৈলুশম্” শব্দগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। ‘স্তব’ গায়ক ও ‘সৈলুশ’ অভিনেতা। স্তব বা গায়ক নৃত্যের সঙ্গে ও সৈলুশ বা অভিনেতা গানের সঙ্গে সম্পর্কিত। কৃষ্ণযজুর্বেদের

তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণে স্তত্কে আবার গানের সঙ্গে ও শৈলুশ বা অভিনেতাকে নৃত্তের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে : “গীতয় স্ততং নৃত্তয় শৈলুশম্”।

বাজসনেয়ীসংহিতায় (৩০।১০।১২) ‘অদম্বর’ নামে একটি বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ আছে : “শব্দয় অদম্বর ঘাতম্”। বাজসনেয়ী ও তৈত্তিরীয়সংহিতার মতো অথর্ববেদেও (১২।৬।১৫) ‘বনস্পতি’ বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ আছে : “বনস্পতিঃ সহ দেবৈর্ন আগম্”। অথর্ববেদের ৫ম কাণ্ড ২০শ সূক্ত ৪র্থ অধ্যায়ের ১ম, ৫ম ও ৬ষ্ঠ শ্লোকগুলিতে ‘হন্দুভি-র’ উল্লেখ আছে : (ক) “উচ্চৈর্ধোষে হন্দুভিঃ”, (খ) “হন্দুভেব্যাচং প্রযতাম্”, (গ) “পূর্বে হন্দুভে প্র-বদাসি”। আচার্য সায়ণ ৬ষ্ঠ কাণ্ডে, ১২৫ সূক্ত, ১৩শ অধ্যায়ে ১২ স্তকের ভাষ্যে বৈতানসূত্র (৬।৪) থেকে উদ্ধৃত কোরে বলেছেন : “ভূমিহন্দুভিম্ ঔৎকণাপিনদম্”। এর আগে মহাব্রতযজ্ঞে ভূমিহন্দুভির উল্লেখ কোরেও তিনি বলেছেন : “ভবা মহাব্রতে অনেন তৃচেন ভূমিহন্দুভিং তাড়য়েৎ। তদ্-উক্ত বৈতানে”। এ’সম্বন্ধে গ্রন্থের বিষয়বস্তুতে আলোচনা করেছি।

অথর্ববেদের ১০ম কাণ্ড, ৭ম সূক্ত, ১ অধ্যায়ে ৪২-৪৩ শ্লোক-দু’টিতে নৃত্তের উল্লেখ পাওয়া যায় : (ক) “তদ্বমেকে যুবতী বিরূপে অভ্যাক্রামং বয়তঃ *” (খ) “তয়োৱহং পরিনৃত্তান্ত্যোরিণ ব জানামি যতরা পবন্তাৎ। পূমানেনদ্ বয়ত্ৱাদ্গৃণত্রি পূমানেনদ্ জভারাদি নাকে”। অধ্যাপক হুইট্‌নি এই ৪২—৪৩ শ্লোক-দু’টির অর্থ করেছেন : “A certian pair of maiden, of diverse from, weave *” (42). Of them ; as of two women dancing about (Vi-jna) which is beyond, a (Pumam) weaves it *”। তা’ছাড়া অথর্ববেদ ৫।২০।১৩, ৬।১২৬।৩, ১২।১।৪১, ৫।২০।২, ৫।৩।৭, ৬।৩৭।৪ শ্লোকগুলিতে ‘হন্দুভি’-বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ আছে। অথর্ববেদের ৪র্থ কাণ্ড ৩৭ সূক্ত ৮ম অধ্যায়ের ৫ম শ্লোকে ঋগ্বেদের মতো ‘কর্করি’ বাস্তবস্ত্রের উল্লেখ আছে : “যত্র বঃ প্রেক্ষা হরিতা অজু’না উত, যত্রাঘাটাঃ কর্কধঃ সংবদন্তি। তৎ পরে তাপ্সরসঃ প্রতিবুদ্ধা অভূতম্”। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : “* * আহন্ত্যমানা বাদ্যমানাঃ কর্কধঃ বাদ্যবিশেষাঃ সংবদন্তি যুগ্ময়ন্ত্রাঙ্গুণেন সমানং ধ্বনন্তি তৎস্থানং পরেতেত্যাদি পূর্ববদ্ বোজ্যম্”। তা’ছাড়া অথর্বের ৪র্থ কাণ্ড ৬ষ্ঠ সূক্ত ২য় অধ্যায় ৪র্থ শ্লোকে ‘বক্র’ বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ পাওয়া যায় : “বন্ত আস্তং পঞ্চাসুরিব্রজাচ্চিদধিধ্বনঃ”। সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : “ত্বে ত্রাং বক্রাং বক্রীভূতাদ্ (অধি) অধিজ্যাদ্ ধ্বনঃ আস্তাৎ

ধর্মুর্ধ্বজ্ঞে পুরুষশরীরে প্রাক্টিপৎ”। অনেকের মতে এই ‘বক্র’ বাত্বযন্ত্র নয়, অসলে ‘ধমু’, কিন্তু পৃথকভাবে ধর্মুর্ধ্বজ্ঞেরও উল্লেখ বৈদিক সাহিত্যে আছে এবং ধর্মুর্ধ্বজ্ঞই পরে ‘বেহালা’ বাত্বযন্ত্রে রূপায়িত হয়েছে। ধমু যেমন শত্রুনাশের উদ্দেশ্যে ব্যবহার ও ধমুর জ্যাম্বে শর যোজনা কোরে শত্রুর প্রতি নিক্ষেপ করা হোত তেমনি ধমুর জ্যাম্বে শব্দ সৃষ্টি কোরে (টংকার দিয়ে) শত্রুদলের মনে জ্বাসের সঞ্চার করা হোত। এই জ্যা-শব্দই সংস্কৃত রূপ নিয়ে পরবর্তী সময়ে ধমুযন্ত্রে সাক্ষীতিক স্বরের প্রকাশক হয়েছিল।

তৈত্তিরীয়সংহিতার অন্তর্গত আপস্তম্বশ্রৌতসূত্রের ৫।৮।২ সূত্রে বীণা ও তুণব তথা বেণু বা বংশ-বাত্বযন্ত্রের উল্লেখ আছে : “বীণাতুণবেনৈনমেতাং রাত্রিং জাগরয়ন্তি”। বীণা ও বেণুর (তুণব) বাত্বের সঙ্গে ব্রতের উদ্দেশ্যে রাত্রি-জাগরণের নির্দেশ আছে। আপস্তম্বশ্রৌতসূত্রে (৫।১।১।৬) “মন্ত্রণা-মন্ত্বেন রথন্তরে গীয়মানে যজ্ঞায়জ্ঞীয়ে”—এই রথন্তরসামের উল্লেখ পাওয়া যায়। অবশ্য ‘সামানি গায়তি’ (৫।১।৬।৭); ‘রথন্তর সাম্না’ (১০।২।৬); ‘প্রস্তোতঃ সাম গায়েতি’ (১৩।২।১৩); ‘যদ্যদ্গাতা পুরুষসাম ন গায়েদধ্বু’রৈবতেন সান্নোদগায়েভুভূবঃ স্বরিত্যাহ্বাকেন’ (২৫।১২।১১) প্রভৃতি মন্ত্রে পুরুষ, রথন্তর, রৈবত প্রভৃতি সামগানের উল্লেখ আছে।

আপস্তম্বসূত্রে নৃত্য, গীত ও বাত্বের বিশেষভাবে আলোচনা না থাকলেও ১।৩।১২—২৫ সূত্রগুলিতে সামগানের যে নিন্দা করা হয়েছে তা নারদীশিকায় সঙ্গীতের পর্যায়ে পরে আলোচনা করেছি। ধর্মসূত্রে সামাজিক বাঁধনের তীব্রতাই বেশী। তাই ‘সর্বেষাং চ শিল্পাজীবানাম্’ (৮।৬।১৮।১৮) সূত্রে চিত্রশিল্পীদের ব্রাহ্মণজাতি থেকে নিকৃষ্ট বালই গণ্য করা হয়েছে, কেননা উজ্জ্বালাব্যাখ্যায় পণ্ডিত হরদত্ত ‘সর্বেষামপি ব্রাহ্মণানামমমভোজ্যাম্’ মন্তব্যে ঐ ভাবই প্রকাশ করেছেন। অবশ্য শিল্পের আভিজাত্যকে বজায় রেখে বর্ণবৈষম্যের নিদর্শন হিসাবে সূত্রটিকে গ্রহণ করা যায়। তারপর ‘স্তেনোহভিশস্তো * * রাজিষ্ঠো বৈণো বৈশ্বঃ’ (২।১।২।৬) সূত্রটিও সামাজিক দোষদর্শনের একটি নিদর্শন। ‘বৈণো বৈশ্বঃ’ শ্লোকাংশের উজ্জ্বালাব্যাখ্যায় বলা হয়েছে : “বৈশ্বো বৈণো জায়তে; বেণুনর্তকো বৈণঃ”। বাদক ও নর্তক ধর্মসূত্রকারের দৃষ্টিতে একটু হেয় প্রতিপন্ন হয়েছে, তবে এই দোষ-গুণ-বিচারের অন্তরালে ধর্মসূত্রকারের সময়ে সমাজে যে নৃত্য, গীত ও বাত্বের প্রচলন ছিল সেকথা বেশ বোঝা যায়। মনীষী কাত্যায়ন শ্রৌত বা কল্পসূত্রে

সামগান ছাড়া বিচিত্র রকমের বীণার ও বীণাবাদনেরও পরিচয় দিয়েছেন : কাত্যায়ন বলেছেন : ‘অচো যজুংষি সামানি নিগদা মন্ত্রাঃ (১৪৫) । আচার্য বর্ক তাঁর ভাষ্যে বলেছেন সাম কাকে বলে : “প্রগীতং মন্ত্রবাক্যং সমেত্যুচ্যত । * * অতঃ পূর্বপ্রতীতত্বাদগীতিরিব সামশব্দেনাভিলক্ষ্যতে” । মোটকথা ঋক্মন্ত্রের ওপর স্বর-সন্নিবেশ কোরে গান করার নাম ‘সাম’, অথবা গীতি বা গানই সাম । কাত্যায়ন পৌর্ণমাস, দর্শপূর্ণমাস, অগ্নিহোত্র, চাতুর্মাস্য, পশুবন্ধ, সোম, দ্বাদশাহ, বাজপেয়, রাজস্বয়, সৌজামণী, অশ্বমেধ, পিতৃমেধ, একাহ, অহীন, সত্র প্রভৃতি যোগে সামগান ও সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য ও বাজের উল্লেখ করেছেন । তিনি বলেছেন : ‘রথন্তরং গায়েতি প্রেষ্যতি’ (৩২২৮), ‘গানমধ্ববধোঃ’ (৩২২২), ‘ব্রহ্মা বা বেদযোগাৎ’ (৩৩৩০), ‘যুক্ত্বাচ্চাধ্ববধোঃ’ (৩৩৩১) ‘বাণেন শততন্তুনা’ (১৩৩২), ‘সদঃ স্তুতিষু হৃন্দুভীন্ বাদয়ন্তি’ (১৩৪৮), ‘গোধাবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ পত্ন্যো বাদয়ন্তি’ (১৩৫০), ‘উপগায়ন্তি’ (১৩৫৮) ‘অন্ত্যাশ্চ শব্দান্ কুর্বন্তি’ (১৩৫২), ‘সত্যসাম গায়তি’ (১৭৭২), ‘সাম প্রেষ্যতি’ (১৯১০২), ‘ঐন্দ্র্যাং বৃহত্যাং গায়তি’ (১৯১১০), ‘বীণাগাণ্ডিত্যাং পৃথক্ শতে দদ্যতি’ (২২৫২), “নৃত্তগীতবাদিত্রবচ্চ” (২১৪২), ‘তমুদগাত্রে দদ্যতি’ (২০১৬৮) প্রভৃতি সূত্রগুলি থেকে স্থলপষ্ট বোঝা যায় । তবে এদের মধ্যে ‘বাণেন শততন্তুনা’ (১৩৩২), ‘শোধবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ’ (১৩৫০) ‘নৃত্তগীতবাদিত্রবচ্চ’ (২১৪২) সূত্রগুলি বিশেষ উল্লেখযোগ্য ।

বৈদিক ‘বাণ’ বা শততন্ত্রীবীণার প্রচলন বৈদিকোক্তর যুগে লোপ পেলে আচার্য কাত্যায়ন যখন তার পুনঃপ্রবর্তন করেন, তখন কিছুটা আকার পরিবর্তন কোরে ‘কাত্যায়নবীণা’ বা ‘কাত্যায়নীবীণা’ নামে তা সমাজে প্রচলিত হয় । কাত্যায়নের প্রোঁত তথা কল্পসূত্রের মাধ্যমে জানা যায়, ঋগ্বেদে (১৮৫।১০) ‘বাণ’ শব্দের (“ধমস্তোবাণং”) উল্লেখ আছে এবং সায়ণ ভাষ্যে “বাণঃ শতসংখ্যাভিস্তন্ত্রীভিযুক্তং বীণাবিশেষম্” এই অর্থ করেছেন । কাত্যায়নও কল্পসূত্রে (১৩৩৪) ‘বীণা’ অর্থে ‘বাণ’ শব্দেরই ব্যবহার করেছেন এবং সেই বীণা একশোটি তন্ত্রী বা তারযুক্ত ছিল : “বাণেন শততন্তুনা” । শততন্ত্রীবীণার তার (তন্ত্রী) মূঞ্জাঘাসে তৈরী হোত : “মৌঞ্জান্তন্তবো” এবং একটি উচ্চ আসনপীটে অথবা দোলায় উপবেশন কোরে অধর্যু বেষতস বা বেতথণ্ডে (plectrum) বীণার তারে আঘাত দিয়ে বাজাতেন : “বৈতসং বাদনম্ । বসীযুপবিশন্তি প্রেঞ্জে হোতা কলকেধ্বর্যুঃ প্রতিগৃণাতি” (১৩৩৫—

৩৯)। আচার্য বর্ক ভাষ্যে 'বাণ' সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : "বাণো মহতি বীণা, শতং তন্তুবো যন্তাসৌ শততন্তুঃ, তেনোপাকরণম্। অশ্বিন্ বাণে মৌল্যাস্তন্তুবো বেতসবৃক্ষসম্বন্ধি বাদনমিত্যর্থঃ"। সত্র বা যজ্ঞে হুন্দুভি বাজানো হোত, কোন একটি পুরুষ সেই হুন্দুভি বাজাতেন : "যে কেচন পুরুষাঃ সন্তি তে হুন্দুভীন্ বাদয়ন্তীত্যর্থঃ"। 'গোধাবীণা' গোধা বা গোসাপের চামড়ায় আচ্ছাদিত হোত। 'কাণ্ডবীণা'-র কাণ্ড শরে নির্মিত হোত এবং অশ্বযুঁদের পত্নীরা গোধা ও কাণ্ড বীণা-দুটি সত্রে বা যজ্ঞে বাজাতেন, আর অশ্বযুঁদের অনেকে ঐ বীণাশব্দের সঙ্গে গান করতেন : "গোধাবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ পত্ন্যা বাদয়ন্তি (১০।৫০)। উপগায়ন্তি (১৩।৫১)। অশ্রাংশ্চ শব্দান্ কুবন্তি" (১৩।৫২)। আচার্য বর্ক এদের উল্লেখ কোরে ভাষ্যে বলেছেন : "গোধাচর্ষণা নদ্ধা বীণা গোধাবীণাকাঃ, কাণ্ডঃ শর ইত্যাচ্যতে, তন্ময্যো বীণাঃ, তা উভয়বিধা-বীণাঃ সর্বাঃ পত্ন্যা বাদয়ন্তি, স্তম্ভিঃ সত্বিণস্তা উপয়া-গয়ন্তীত্যর্থঃ"। কাত্যায়নের "অশ্রাংশ্চ শব্দান্ কুবন্তি" (১৩।৫২) সূত্রের টীকায় পুনরায় বলা হয়েছে তখন অশ্রা সবলে মর্দল, ভেরী, পটহ প্রভৃতি বাজযন্ত্রের শব্দ করেছিলেন : 'মর্দলভেরীপটহাদিজ্ঞানজ্ঞানপি শব্দান্ লোকাঃ কুবন্তীতি ভাবঃ'। পিতৃমেধযজ্ঞের প্রসঙ্গে মহর্ষি কাত্যায়নবীণা এবং নৃত্য, গীত ও বাজের উল্লেখ করেছেন : (ক) "কৃত্বাহতপক্ষেণ পরিত-তায়সেযু বাজ্যমানেযু বীণায়াং বৌদ্ধতায়ামমত্যা * *" (২১।৩৮) ; (খ) "নৃত্যগীতবাদিজবচ্চ" (২১।৪২)। এই শেষোক্ত 'নৃত্যগীতবাদিজবচ্চ' (২১।৪২) বচন সম্বন্ধে অনেকের অভিমত, এটি আসলে সমূচ্চয়ের কথা। অর্থাৎ পূর্বে উক্ত নৃত্যগীতবাদিজের অমূরূপ দৃষ্টাদৃষ্টফলাহুসঙ্কান-বিষয়ে অনবহিত ও এগুলি লৌকিক গীতাদির মতো কামাচারপ্রবর্তিত। আসল কথা এই যে, গ্রামীন যজ্ঞ যখন সমাপ্ত করা হোত তখনই অমূহূতানকারী বা আহুত ও বরাহুত সামাজিক ব্যক্তিরা মাত্র মনের আনন্দে কিছু গীতাদি করতে পারতো ও তাতে কোরে মদলকামনার একটা ইঙ্গিতও যে থাকতো না তা নয়। কিন্তু এগুলির জন্ত বিধি-নিষেধ ছিল না এবং থাকলেও যজ্ঞীয়কর্ম বা সামগানের জন্ত যে দৃষ্টাদৃষ্টফল চিন্তা করা হোত সে ফলেরও কোন হানি হোত না। তাঁদের মতে একধার ইঙ্গিতে প্রমাণ হয় না যে, যজ্ঞকালেই ঋগ্বেদী ও সামবেদীরা নৃত্য করতেন বা বীণাদি বাজাতেন অথবা স্তম্ভধূর সঙ্গীতের যোজনা করতেন। কিন্তু হুঃখের বিষয়, এই ধরনের অভিমত ধারা পোষণ বা এই

ধরণের ব্যাখ্যা দ্বারা করেন তাঁরা একথাও নিঃসংশয়ে স্বীকার করেন যে, বৈদিক যুগে বিশিষ্ট যজ্ঞীয় সামপদ্ধতি ছিল এবং সেই পদ্ধতিতে সম্পূর্ণ নিরপেক্ষ উৎকৃষ্ট লৌকিক গীতাদিরও রীতি ছিল এবং পদ্ধতিনিরপেক্ষ জ্ঞানী-পুরুষেরা সামান্ত (?) আনন্দবশে আবার নৃত্যাদিও করতো। নৃত্যের সঙ্গে ‘আদি’ শব্দটি থাকায় তা থেকে গীত এবং বাজ্ঞও বোঝায়। হুতরাং সামান্ত বা আনন্দবশে হোলেও বৈদিক সমাজে যে নৃত্য, গীত ও বাজ্ঞের অনুশীলন ছিল এই অভিমত তো কোথাও কখনো খণ্ডিত হয় নি, বরং সুনির্দিষ্টভাবে প্রমাণই হয়েছে। বৈদিক যুগে যদি বৈদিক পদ্ধতিনিরপেক্ষ লৌকিক নৃত্য-গীতেরও অস্তিত্ব থাকে, তবে তার দ্বারাও প্রমাণ হয় যে, বৈদিক যুগে নৃত্য, গীত ও বাজ্ঞের অনুশীলন ছিল।

তারপর বৈদিক যুগে নৃত্য, গীত ও বাজ্ঞের প্রচলন সম্বন্ধে এ’ধরণেরও আপত্তি শোনা যায় যে, একটি শ্রুতির অর্থ আছে উদ্বৃষ্ণ-কাষ্ঠ দিয়ে তৈরী ঔদ্বৃষ্ণী নামে খুঁটি ছুঁয়ে মল্লোচ্চারণ মাত্র করা হোত। অন্ত্র একটি অনুরূপ শ্রুতি বা মন্ত্র আছে যার অর্থ হোল যজ্ঞস্থলে সমাগত অপর একজন ব্রাহ্মণ কিছু বীণা বাজ্ঞাবেন ও অত্র কেউ সামান্ত মঙ্গল গান করবেন। কিন্তু তাই বোলে এই সবের দ্বারা সামান্তস্থানের অনুরূপে সামগানের সঙ্গে বীণার বাদন অথবা নৃত্য বেদ ও বেদান্তগ শ্রুতিদ্বারা বিহিত হয় নি। এই আপত্তির উত্তরেও একথা বলা যায় যে, বৈদিক যুগে যজ্ঞান্ত্রস্থানে সমাগত অপর একজন ব্রাহ্মণ “কিছু” বীণা বাজ্ঞালে বা ‘সামান্ত’ (?) গান করলেও বীণা বাজ্ঞানোই হোল এবং ও গান করাও হোল, হুতরাং গান তথা সামগানের সঙ্গে কারু দ্বারা বীণা বাজ্ঞানো বা গান করা বেদবিহিত হয়নি একথাই বা ক্যামন কোরে বলা যায়।

বৈদিক যুগে সামগেরা যে বেশীরাভাগ সময় বিভিন্ন সত্র বা যজ্ঞকে অবলম্বন কোরে ঋক্‌মন্ত্র গান করতেন মহর্ষি আপস্তম্ব ‘যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে’ গ্রন্থে ও কাত্যায়ন শ্রৌত বা কল্পসূত্রে তার উল্লেখ করেছেন। যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে মহর্ষি আপস্তম্ব বলেছেন যজ্ঞ দু’রকম—শ্রৌত ও গৃহ। শ্রৌতসূত্র ও গৃহসূত্র গ্রন্থ-দু’টির নামান্ত্রসারে যজ্ঞ-দু’টির নাম ও ‘শ্রৌত’ ও ‘গৃহ’। শ্রৌতযজ্ঞ ‘সোমসংস্থা’ ও ‘হবিঃসংস্থা’ ভেদে দু’রকম ছিল। গৃহসূত্রকে ‘হবিসংস্থা’ও বলা হোত। আশ্বলায়নীয় ও কাত্যায়নীয় শ্রৌতসূত্রে (৫।১১, ১২০:২৭, ১২৩।১২০) সাত রকম ‘সোমসংস্থা’-যজ্ঞের বর্ণনা আছে। তা’ছাড়া অথর্ব-

বেদীয় গোপথব্রাহ্মণের পূর্বভাগেও (৫ম প্র° ২০ খ°) এগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। সূত্ররাং মোট ২১ রকম যজ্ঞের নাম যজ্ঞপরিভাষানুত্রে তিনটি ভাগে সাত সাতটি কোরে সত্রগুলিকে বিভক্ত কোরে উল্লিখিত হয়েছে। তাদের প্রত্যেকটিতে প্রায় সামগান করা হোত। যজ্ঞপরিভাষানুত্ৰকার এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

সপ্ত সোমসংস্থা যজ্ঞ		সপ্ত হবিঃসংস্থা যজ্ঞ	সপ্ত পাকসংস্থা যজ্ঞ
১ম	অগ্নিষ্টোম	অগ্ন্যাধেয়	সায়ংহোম
২য়	অত্যগ্নিষ্টোম	অগ্নিহোত্র	প্রাতর্হোম
৩য়	উক্থ্য	দর্শ	স্থালীপাক
৪র্থ	ষোড়শী	পৌর্ণমাস	নবযজ্ঞ
৫ম	বাজপেয়	আগ্রহণ	বৈশ্বদেব
৬ষ্ঠ	অতিরাত্র	চাতুর্মাশ্র	পিতৃযজ্ঞ
৭ম	আশ্বোর্থ্যম	পশুবদ্ধ	অষ্টকা

লাট্যায়ননুত্রে (৫।৪।১০) দর্শ ও পৌর্ণমাস যাগদুটিকে একটিমাত্র যাগ হিসাবে এবং সৌত্রামণিযাগকে হবিঃসংস্থার অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সোম-সংস্থাকে সোমযজ্ঞ বা সোমযাগ, ক্রতু, জ্যোতিষ্টোম এবং সূত্যাও বলে। হবিঃসংস্থাকে 'হবির্যজ্ঞ' বলা হয়। অগ্নিষ্টোম প্রভৃতি সপ্ত সোমসংস্থা 'সোম' ; অগ্ন্যাধেয়, অগ্নিহোত্র ও সায়ংহোমাদিকে 'হোত্র' এবং দর্শ, পৌর্ণমাস প্রভৃতিকে 'ইষ্টি'-যাগও বলে। তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ প্রভৃতিতে সোমযাগগুলিকে একাহ, অহীন, সত্র প্রভৃতি নামে উল্লেখ করা হয়। 'একাহ'-যাগগুলি সোমযজ্ঞ, তাদের একদিনে সম্পন্ন করা হোত আর কয়েকদিন ধরে অহুষ্ঠিন হোত 'অহীন'-যাগ, এবং দীর্ঘকাল ধরে যে সব যাগের অহুষ্ঠান করা হোত তাদের নাম ছিল 'সত্র'। বৈশ্বদেব, বরুণগ্রাস ও সাকমেধ এই যাগ-তিনটিকে চাতুর্মাশ্রযাগের অন্তর্ভুক্ত করা হোত। তা'ছাড়া আয়ুকামেষ্টি, পুমেষ্টি, পবিবেষ্টি, বর্ষকানেষ্টি, প্রাচ্যাপত্যেষ্টি, বৈশ্বানরেষ্টি, নবশশ্রেষ্টি ঋকেষ্টি, গোপ্পতীষ্টি প্রভৃতি ইষ্টিযাগও ছিল। যজ্ঞপরিভাষানুত্রে সাম তথা সামগান কোন্ যজ্ঞে গান করার বিধি

ছিল তার বিস্তৃত পরিচয় আছে। তাছাড়া কোন্ কোন্ যাগে মন্ত্রগুলি মন্ত্র, মধ্য ও তার (উচ্চ) স্বরে গীত হবে তার বিবরণও দেওয়া আছে। যেমন “অন্তরা সামিধেনীষহুচ্যাম্” (১১ সূ°); “মজ্জেন প্রাগাজ্যভাগাত্যাম্” (১২ সূ°) “প্রাতঃসবনে চ” (১৩ সূ°)। অর্থাৎ প্রাতঃসবনযজ্ঞে মন্ত্রগুলি সাধারণতঃ মন্ত্র তথা গম্ভীরস্বরে গান করা হোত, তেমনি মাধ্যন্ধিনে মধ্যমস্বরে (১৫ সূ°) এবং স্থিষ্টকৃদযাগের পর মন্ত্রগুলি ক্রুষ্টস্বরে গান করা হোত “ক্রুষ্টেন শেষে” (১৬ সূ°) প্রভৃতি। অবশ্য এই যাগগুলি ব্রাহ্মণোক্তর যুগের অন্তর্গত, কাজেই সামগানের সুপরিষ্কৃত রূপ যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে দেওয়া না থাকলেও তখন যাগকর্মে যে সাত স্বরযুক্ত গানেরই প্রচলন ছিল একথা বোঝা যায়। শাখাভেদে মন্ত্রোচ্চারণ ও গানভেদ অবশ্যই ছিল, কেননা প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাকারেরা সেকথা স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন।

সামবাদের ‘দৈবতব্রাহ্মণ’ বা ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণেও গান বা সামগানের উল্লেখ আছে। গায়ত্রীসাম ও রথস্তুরসামগুলি দৈবতব্রাহ্মণের প্রিয়। সামের গায়কদের বলা হোত ‘উদ্গাতা,’ কেননা উদ্গানই ছিল তখন সামসঙ্গীতের রূপ। তবে উদ্গান সামগানেরই নামান্তর, তাই উদ্গাতাদের সামগও বলা হোত : “তন্ম্মাং সামগেভ্যঃ সাম গায়ন্তীতি সামগাঃ” (ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণের সামগভাষ্য, ২।৫।১০২)। তখন স্তুতিগান ছিল যজ্ঞের অঙ্গ হিসাবে গণ্য, যেমন যুপের ও পশু প্রভৃতির স্তুতিগান করা হোত। সামবেদের বংশব্রাহ্মণে ব্রাহ্মণগুলির গ্রন্থকার ও তাদের বংশের পরিচয় আছে। বংশব্রাহ্মণকে ‘অমুব্রাহ্মণ’ বা ‘অষ্টমব্রাহ্মণ’ও বলা হয়। তাতে পূর্বচার্ঘ্যগর্গগোত্রীয় শর্বদত্ত থেকে পূর্বপূর্ব আচার্ঘ্যদের নামোল্লেখ করা হয়েছে। বংশব্রাহ্মণকার শর্বদত্ত থেকে স্বয়ম্ভু ব্রহ্মা পর্যন্ত ৬১ জন গ্রন্থকার ও ৬১টি বংশের নাম লিপিবদ্ধ করেছেন। তা’ছাড়া তাতে আরো ১৩ জন সামগাচার্যের পরিচয় আছে। সেই পরিচয়েই সামপ্রতিশাখ্যাকার পুষ্পর্ষি বা ঔদব্রজী পুষ্পযশার নামও পাওয়া যায়। বংশব্রাহ্মণকার উল্লেখ করেছেন : “পুষ্পযশসঃ ঔদব্রজঃ পুষ্পযশা ঔদব্রজিঃ সঙ্করাদ্ গৌতমাং সঙ্করো গৌতমোহর্মমরাধাচ্চ গৌতমাং পুষ্পমিত্রাচ্চ গোভিলাং পুষ্পমিত্রো গোভিলোহমিত্রাদ্ * *”। সামগাচার্যদের নাম ও

বংশাবলী ছাড়া বংশব্রাহ্মণ বা অম্ব্রাহ্মণে আর কোন বিষয়ের আলোচনা নাই।

সামবেদীয় ‘আর্ষেয়ব্রাহ্মণ’ ও অথর্ববেদীয় ‘গোপথব্রাহ্মণ’ প্রভৃতিতেও যাগযজ্ঞের বর্ণনা আছে এবং সঙ্গে সঙ্গে বিভিন্ন যাগগুলিতে সামগানের পরিচয় আছে। আর্ষেয়ব্রাহ্মণকে অম্ব্রাহ্মণ এবং চতুর্থব্রাহ্মণও বলে। আর্ষেয়ব্রাহ্মণে সামগান কি কি স্বর-সংযোগে গান করা প্রয়োজন সেই বিধির নির্দেশ আছে। যেমন “হাবিতি মঙ্গ্রাদিকম্” (ভাষ্য ১।৫); “উতোতি ক্রুষ্টিতীমাদিকম্” (ভাষ্য ১।৫); “হাউ মঙ্গ্রাদিকম্” বা “আ নো অগ্নে ইতি তৃতীয়চতুর্থাদিকম্” (ভাষ্য ১।৫) প্রভৃতি। আর্ষেয়ব্রাহ্মণের প্রথম প্রপাঠক ৬ষ্ঠ খণ্ডে আছে : ‘অগ্নেয়াগ্নেয়ে ষে গোতমশ্চ মনাজ্যে যে দ্বৈবরাজঞ্চ গাধিনশ্চ কৌশিকশ্চ সাম বাইহুক্থে ষে পৌরুমীচঞ্চ * * *’। গাথাগানগুলি বিভিন্ন স্বরযোগে গান করা হোত। ঋষিদের নামানুসারে গাথাগুলির আবার নামকরণ করা হয়েছে : “মঙ্গ্রাতিমঙ্গ্র-মঙ্গ্রাদিকং কৌশিকশ্চ কুশিপুত্রশ্চ গাধিন এতন্মামকশ্চ ঋচে: স্বভূতং সাম” (ভাষ্য ১।৬)। বিভিন্ন ব্রতে ও যজ্ঞে বিভিন্ন রকমের গান বা সামগান গাওয়ার রীতি ছিল : “ষে পুরুষব্রতে পঞ্চাগানং চৈকানুগানং চ জীণি লোকানাং ব্রতানি * * ঋগ্গ্বেদ সাম ব্রতং বা” (৩।২৫)। দুটি পুরুষব্রতে পাঁচটি বা একটি ‘অম্ব্রগান’ গাওয়া হোত। ভিন্ন ভিন্ন ঋক্ নিয়ে এক একটি সাম সৃষ্টি হোত, যেমন—‘সহস্রশীর্ষা পুরুষ’ এবং এইরকম ছটি ঋকের সমবায়ে একটি ‘সাম’ সৃষ্টি হোত। এভাবে ব্রাহ্মণের যুগে দিশাব্রত, কাশ্যপব্রত, গবাব্রত, মহাবৈবস্বানব্রত, আদিত্যব্রত প্রভৃতিতে বিভিন্ন অম্ব্রগানের প্রচলন ছিল। মোটকথা ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগে যেভাবে সামগানের প্রচলন ছিল, আরণ্যক ও উপনিষদের যুগে তার কিছুটা উন্নত হয়েছিল। প্রাতিশাখ্য ও শিক্কার যুগে সমাজে বিভিন্ন রকমের সামগান প্রচলিত হয়েছিল।

যাগ, যজ্ঞ, সত্র প্রভৃতিতে সামগান গীত হোত। দেবতার উদ্দেশ্যে দ্রব্যত্যাগের নাম যজ্ঞ। দেবতা, দ্রব্য ও ত্যাগ এই তিনটি যজ্ঞীয় কর্মের অপরিহার্য বস্তু। ত্যাগ বলতে আহুতি ও যে দ্রব্য ত্যাগ করা হোত তার নাম হব্য, যেমন আজ্য বা যজ্ঞের জন্তু যত, চক্ৰ বা পায়সান্ন, দুধ দুই, পুরোডাস (কুটি), পশুমাংস, সোমলতার রস বা সোমরস প্রভৃতি। ঐসকল বস্তু যজ্ঞায়িতে আহুতি দেওয়ার নামই যজ্ঞ। যার উদ্দেশ্যে যাগ বা যজ্ঞ হোত তিনি যজমান। যজমানের কল্যাণের জন্তু যিনি যাগকর্ম করতেন তিনি ঋত্বিক্ বা যাজক।

প্রতিটি যজ্ঞকর্মের জন্ত পৃথক পৃথক মন্ত্র ছিল। মন্ত্র সার্থক হোত যাগে বা যজ্ঞে। ঋক্, যজুঃ ও সাম এই তিন রকম (বেদের) মন্ত্র। যজ্ঞে তাই একাধিক ঋত্বিক্ বা যাজকের প্রয়োজন হোত। ঋত্বিক্ উচ্চৈঃস্বরে মন্ত্র পাঠ করতেন। ঋষেদী প্রধান যাজকের নাম হোত। হোতা যজ্ঞে দেবতার আহ্বান (হেব ধাতু থেকে আহ্বান) করতেন। যিনি যজ্ঞাগ্নিতে হবিঃ আহুতি দিতেন তাঁর নাম অধ্বর্যু। সামগানের জন্ত ঋত্বিকের নাম উদ্গাতা। ঋত্বিক্ হোতা ও উদ্গাতাকে পরিচালনা করার জন্ত প্রধান ঋত্বিকের নাম ব্রহ্মা।

যজ্ঞে বা যাগমাতে সামগান করা হোত, কিন্তু ইষ্টিযাগে সামগানে বিধি ছিল না। সোমযাগে ঔদ্ব্যরীশাখা স্পর্শ কোরে উদ্গাতা ও তাঁর সহকারীরা সামগান করতেন। সামযাগে সামগান অপরিহার্য ছিল। সামগানের জন্ত তিনজন সামগায়ী যেমন উদ্গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তার প্রয়োজন হোত। প্রাতঃসবনযাগে সামগান করা হোত। পবমানসোমের উদ্দেশ্যে উদ্গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা তিনজন সামগায়ী ঋত্বিক সামগান করতেন। এই সামগানের নাম বহিঃপবমানস্তোত্রগান। পবমানসোমের উদ্দেশ্যে গান করা হোত বোলে পবমানস্তোত্রগান, আর মহাবেদীর বাইরে গান গীত হোলে তার নাম বহিঃপবমানস্তোত্রগান।

প্রাতঃসবনযাগে ঐন্দ্রায়, বৈশ্বদেব ও উকৃধ্য এই তিনটি প্রধান আহুতির সময় প্রথম ঋক্মন্ত্র তথা অম্বাক্যামন্ত্র, পরে যাজ্য পাঠ করা হোত। ঋকের নাম শস্ত্র। শস্ত্র বলতে দেবতার শংসন বা প্রশংসা বোঝাতো। হোতা, মৈত্রাবরুণ, ব্রাহ্মণাচ্ছংসী ও অচ্ছাবাক এই চারজন ঋত্বিক্ শস্ত্রপাঠ করার আগে উদ্গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা তিনজনে সামগান করতেন। এই সামগানের নাম স্তোত্রগান। বৈদিক ক্রুষ্ঠাদি স্বর-সংযোগে ছন্দের তালে তালে সামগান রূপ স্তোত্রগান করা হোত। স্তোত্রগানের সময় গায়কেরা সদঃ বা যজ্ঞশালায় একটি ডুমুরগাছের ডাল ঔদ্ব্যরী স্পর্শ করতেন।

প্রাতঃসবনের পর মাধ্যান্নসবনেও উদ্গাতাদি ঋত্বিকেরা সামগান, স্তোত্রগান প্রভৃতি করতেন। শস্ত্র বা ঋক্মন্ত্রপাঠেরও রীতি ছিল। স্বরযোগে তথা স্বরে মৈত্রাবরুণ, ব্রাহ্মণাচ্ছংসী ও অচ্ছাবাক ঋত্বিকেরা শস্ত্রপাঠ-করতেন। অগ্নি ও সোমের প্রসন্নতা-বিধানের জন্ত অগ্নীষোমীয়-পণ্ডযাগেও ঋত্বিকেরা প্রধান আহুতির আগে সামগান ও স্বরে স্তোত্রপাঠ তথা স্তোত্রগান করতেন। এর পর সোমের আহুতি দেওয়া ও সোমরস পান করা হোত। প্রজ্জ্বল্য রামেজ্জ্বল্য

ত্রিবেদী বলেছেন : “সোমকে ঔষধিগতি বলা হয়। সোমের বা সোমরসের বর্ণ ছিল অরুণ, পিঙ্গল ; সোমের একটা প্রসিদ্ধ বিশেষণ শুক্র ; শুক্র অর্থে উজ্জ্বল। উহার রসে মিষ্টতা ছিল ; উহার নামান্তর মধু—বেদে ইহাকে বহুস্থলে মধু বলা হইয়াছে ; উপরন্তু ইহা মাদকতা জন্মাইত, বাক্যে ক্ষুতি দিত, গায়ে বল দিত। দেবতারাই ইহা পান করতেন ; ইন্দ্র সোম পান করিয়া বৃদ্ধকে পরাজয় ও বধ করিয়াছিলেন”।

॥ সঙ্গীত-সৃষ্টির উৎস ॥

শুধু সামগান কেন, সকল গান বা সঙ্গীত-সৃষ্টির উৎস সামবেদ এবং পরবর্তী গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী-সঙ্গীতের সৃষ্টিকেন্দ্র সামগান বোলে ‘সামবেদ’-কেও সকল রকম সঙ্গীতে মূল-উৎস বলা হয়। ঋক্মন্ত্রগুলিকে স্বরে লীলায়িত কোরে গান করা হোত ও তাতেই সামবেদের সৃষ্টি ও সার্থকতা। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যে সামকে বাক্ ও প্রাণের সমবেত-মূর্তি বলা হয়েছে। আচার্য সায়ণ বলেছেন : “তথা প্রাণনিবর্ত্য স্বরাদিসমুদায়মাত্ৰং গীতিঃ সামশব্দেনাভিধীয়তে”। ‘বাক্’ শক্তি বা প্রকৃতি ও ‘প্রাণ’ শিব বা পুরুষরূপে কল্পিত। এই শিব-শক্তির মিলনকেই ভারতের দর্শনকারেরা সঙ্গীত-সৃষ্টির কারণ বলেছেন। পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞানীরাই শুধু কেন, প্রাচ্যদেশীয় অধিকাংশ গুণী পণ্ডপক্ষীর ডাক তথা শব্দকেই সঙ্গীত-সৃষ্টির কারণ বলেছেন। আসলে শব্দ থেকেই সঙ্গীতের সৃষ্টি। মহাভারতকারও শব্দের কারণকে আকাশ বলেছেন এবং নৈয়ায়িক ও বৈশেষিকেরাও আকাশকে (ether) শব্দের আধার বা কারণ বলেছেন। বৃহদেদীকার মতঙ্গ থেকে আরম্ভ কোরে ‘সঙ্গীত-সময়সার’-প্রণেতা জৈন পার্শ্বদেব, রত্নাকরকার শার্ঙ্গদেব প্রভৃতি সঙ্গীত-শাস্ত্রীরাও শব্দ বা স্তম্ভশব্দ নাদকে সঙ্গীত-সৃষ্টির প্রাতি কারণ বলেছেন। প্রাণবায়ু ও ইচ্ছাশক্তির মিলনে স্তম্ভশব্দ নাদের সৃষ্টি। নাদ আহত ও অনাহত-ভেদে দু’রকম। অনাহত নাদ অতিস্তম্ভ বোলে শোনা যায় না। আহতনাদ বিভিন্নরূপে পরিশেষে কণ্ঠের মাধ্যমে বাইরে প্রকাশ পেলে তা সঙ্গীত নামে অভিহিত হয়। স্তবরাং স্থূল স্তম্ভ শব্দসমষ্টিই সঙ্গীত। সঙ্গীতের জন্মকথার ইতিকথাই তাই।

॥ সামগানের অঙ্গ, স্বর ও স্থান ॥

সামকে প্রস্তাব, উদগীথ, প্রতিহার, উপজব ও নিধান এই পাঁচ অংশে ভাগ করা হয়েছে। এই পাঁচটি অংশকে মহারাজ নাত্তদেব শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, বেসরা ও সাধারণীকে পরবর্তী গান্ধর্বগানের পাঁচটি অঙ্গ বলেছেন। এই পাঁচটি অঙ্গ পাঁচটি রাগগীতি। নাত্তদেব ‘সরস্বতীহৃদয়ালঙ্কার’-ভাষ্যে বলেছেন : “গীতিশব্দেন পঞ্চাঙ্গং মুনিনা কথিতম্। পঞ্চবিধা সামরূপা লোকে শুদ্ধা ভিন্না চ গোড়ী চ বেসরা সাধারণা চেতি নামভিঃ। প্রস্তাবোদগীথপ্রতীহারোপজবনিধানরূপানাং সাত্বাং ন ভিভ্যতে”।

সামগানের স্বর গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী সঙ্গীতের স্বর থেকে নামে ও বিকাশে কিছু ভিন্ন। সামগানের সাত স্বরের নাম ক্রুট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ ও অতিস্বাৰ্ধ। সামগানে সাধারণত তিন ও চার এবং প্রধানত পাঁচটি স্বরের ব্যবহার হোত। ছ’টি এবং সাতটি স্বরেরও ব্যবহার ছিল। সামগানের নাম বেদগান বা বৈদিক গান। সামগানে অমুদাত্ত (মঙ্গ), স্বরিত (মধ্য) ও উদাত্ত (তার) স্বর-ব্যবহারেরও উল্লেখ আছে। আসলে এ’ তিনটি স্থানস্বর (base notes) বা উচ্চারণ-স্বর (accent-tones)। এদের থেকেই পরবর্তীকালে বৈদিক ও লৌকিক সাত স্বরের বিকাশ হয়েছিল। বিকাশ ক্রমিক ধারাকে অনুসরণ কোরেই হয়েছিল এবং এই ক্রমিক ধারা বা ক্রমবিকাশের রূপ হোল,

(ক) উদাত্ত—উচ্চস্বর,

‘(খ) অমুদাত্ত ও উদাত্ত—নিম্নস্বর ও উচ্চস্বর,

(গ) অমুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত—নিম্ন ও উচ্চ স্বর-দুটির সমতারকার জন্ত সমাহার-স্বররূপে স্বরিতের সৃষ্টি।

এরপর সামগানের প্রথমাদি স্বরের ক্রমধারা হোল,

(ঘ) প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ ও মঙ্গ—এই পাঁচ স্বরের বিকাশ,

(ঙ) ক্রুট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ—ছ’টি স্বর।

(চ) ক্রুট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ, ‘অতিস্বাৰ্ধ’—সাত স্বর।

অবশ্য তিন বা চার স্বরেও সামগান গাওয়া হোত তা বলেছি। অনেকে অতি-উচ্চ ক্রুটকে শেষে বিকশিত বলেন। ক্রুটাদি প্রধান বোলে এদের নাম প্রকৃতিস্বর। এদের ছাড়া জাত্য, অভিনিহিত, প্রস্টিট প্রভৃতি আরও সাতটি

(কোন কোন শিক্ষায় আটটি) বিকৃতিস্বরের ব্যবহার হোত। তৈত্তিরীয়-প্রতিশাখ্যে উপাংক্ত, ধনি, নিমদ, উপনিদমৎ, মন্ত্র, মধ্য ও তার এই ধরণের আরও সাতটি অপ্রধান স্বরভেদের নামের উল্লেখ করা হয়েছে। এই শেষোক্ত সাতটি স্বর সামগানে উচ্চারণভেদ প্রকাশ করে। অধ্যাপক হটনী এই স্বরভেদ-রূপ অপ্রধান স্বরগুলির অর্থ করেছেন অম্পষ্টস্বর (যা ঠিক শোনা যায় না), অতি নিম্ন স্বর, যে স্বর চুপি চুপি অম্পষ্ট উচ্চারিত হয়, যে স্বর ধীরে উচ্চারিত হয়, যে স্বর আন্তে অথচ হুমিষ্টভাবে উচ্চারিত হয়, যে স্বর মাঝামাঝিভাবে উচ্চারিত হয় এবং উচ্চ স্বর।

সামগান বা সামগীতির পূর্বরূপ হোল উচ্চারণপ্রকৃতিযুক্ত স্তোত্র ও স্বর-সংযোগে মন্ত্রের আবৃত্তি (speech song and chanting)। স্থপ্রাচীন আদিম অধিবাসীদের গান পুনঃপুনঃ উচ্চারণযুক্ত আবৃত্তিমূলক ও একঘেয়ে (monotonous) ছিল। একেবারে গোড়ার দিকে একটিমাত্র স্বরেরও ব্যবহার হোত এবং সেটাই কথার সঙ্গে যুক্ত হোয়ে উচ্চৈঃস্বরে বারবার গীত হোত। পরে উচ্চ ও নীচ (তার ও মন্ত্র তথা উদাত্ত ও অহুদাত্ত) স্বরের বিকাশ হয়। মানুষের ইচ্ছা বা প্রযত্ন এবং বুদ্ধি এই সৃষ্টির কারণ। মনোবিজ্ঞানিক ও মনোবিকলনকারীদের অভিমত যে, কথা ও স্বরের উৎস একই এবং আদিম যুগের কথা ও স্বরের সমবেত রূপই এদের রূপ-সৃষ্টির কারণ ("speech and music have descended from a common origin, in a primitive language, which was neither speaking nor singing, but something both")। ডঃ ফেলবার (Dr. Felber) এ'মতের পক্ষপাতী। আদিম যুগে ঐ ধরণের স্বরসিক্ত কথা তথা একঘেয়ে গান থেকে পরবর্তীকালে স্বর ও ব্যঞ্জনবর্ণের সহযোগে উচ্চারিত গান ভাল, লয় প্রভৃতিকে নিয়ে সার্থক হয়েছিল।

শিক্ষায় ও প্রাতিশাখ্যে উদাত্ত প্রভৃতিকে স্থানস্বর (base notes) বা উচ্চারণ-স্বর (accent tones) বলা হয়েছে একথা আগেই বলেছি। ঋক-প্রাতিশাখ্যকার শোনক বলেছেন: "এতানি স্থানানি (মন্ত্র-মধ্য-উত্তমানি) স্বরবিশেষান্তপি ভবন্তি"। মন্ত্রাদিকে স্বর বলা হয়েছে একান্ত যে তারারও ধনিতরঙ্গবাহী। যাজ্ঞবল্ক্য প্রভৃতি শিক্ষায় "উর্চো নিষাদগাঙ্কারো নীচাবৃষভ-ধৈবর্তো" প্রভৃতি শ্লোকে দেখানো হয়েছে,

অমৃত্যু থেকে ঋষভ ও ধৈবত,

উদাত্ত ,, নিষাদ ও গান্ধার,

স্বরিত ,, ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চমের বিকাশ হয়েছে।

স্বরিতে ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম তথা স-ম-প পারম্পরিক যোগসূত্রে গ্রথিত।
যেমন,

স—প,

প—স

স—ম,

ম—স

এখানে ‘স’ বা ষড়্জ ‘সাধারণ’ অর্থাৎ সাধারণভাবে সম্প্রসারিত, সুতরাং ষড়্জ—মধ্যম ও পঞ্চম স্বরের কারণ এবং তারই জন্তু তাকে বলা হয় আধার-ষড়্জ। তাছাড়া ঋষভাদি ছয় স্বরেরও (ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ) আধার হোল ষড়্জ। অবশ্য এগুলি লৌকিক গান্ধার্ব এবং অভিজাত দেশী গানের স্বর, বৈদিক প্রথমাদির বিকাশও অমৃত্যুদাতাদি স্থানস্বর থেকে হয়েছিল। বৈদিক স্বরকে ঋকপ্রাতিশাখ্যকার শৌনক ‘যম’ বলেছেন,

(ক) ত্রীনি মন্ত্রং মধ্যমমুত্তমং চ,

স্থানান্তাহঃ সপ্তযমানি বাচঃ। ৪২

(খ) সপ্তস্বরঃ যে যমান্তে। ৪৪

আবার বলা হয়েছে : “ত্রিষু মন্ত্রাদিষু স্থানেষু একৈকস্মিন্ সপ্ত সপ্ত যমাঃ ভবন্তি”। মন্ত্র, মধ্য ও উত্তম বা তার এই তিন স্থানে (স্থানস্বরে) সাতটি সাতটি যম বা স্বর—এ’কথাগুলি থেকে বৈদিক যুগে সামগানের বেলায়ও সে তিনটি সপ্তক ও স্বরনিয়ামক স্কেলের (scale) সৃষ্টি হয়েছিল তা বোঝা যায়। কিন্তু স্বরকে ‘যম’ বলার সার্থকতা কি? ‘যম’-শব্দে নিয়ামক (regulator)। ঋষি পতঞ্জলি যোগশাস্ত্রে সমাধিতে নির্বিকল্পক জ্ঞানলাভের উপায়রূপে অষ্টাঙ্গ-যোগের উপদেশ দিয়েছেন : “যমনিয়মাসনপ্রাণায়ামপ্রত্যাহারধারণাধ্যান-সমাধয়োহষ্টাবজানি” (২।২৯)। ‘যম’ অর্থে পতঞ্জলি বলেছেন : “অহিংসা-সত্যাসন্তোষব্রহ্মচর্যাপরিগ্রহা যমাঃ” (২।৩০)। যমের লক্ষণগুলির ভিতর লক্ষ্য করার বিষয়—অহিংস, সত্য, অস্তোষ (চুরি না করা), ব্রহ্মচর্য ও অপরিগ্রহ (গ্রহণ না করা) এই সমস্তগুলি নেতিবাচক (negative), সুতরাং সংযত করা অর্থে নিয়মন করা—‘to control’ অর্থাৎ না করা বোঝায়। পতঞ্জলি (খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক) বৈদিকোত্তর ভাষ্যকার, মনে হয় তাঁর এই ‘সংযমন’ বা ‘নিয়ন্ত্রণ করা’-রূপ অর্থ ঋকপ্রাতিশাখ্যকার শৌনক পরবর্তীকালে গ্রহণ

করেছিলেন। ‘যম’ বলার উদ্দেশ্য স্বর (গতিশীল শব্দ) গানকে নিয়মন তথা নিয়ন্ত্রিত করে, গান ও রাগ স্বরেই প্রতিষ্ঠিত, সুতরাং গান ও রাগের যথার্থ রূপ স্বর এবং তাই স্বর গান ও রাগের নিয়ামক, আর তারই জন্ত স্বরের ‘যম’ নাম সার্থক। আবার তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে উদাত্তাদি স্থানস্বরকেও ‘যম’ বলা হয়েছে : “যমাঃ স্বরা উদাত্তাদয় ইতি”। এখানে স্থানস্বর উদাত্তাদিরও সাক্ষীত্ব সাত স্বরকে নিয়ন্ত্রণ করার শক্তি আছে বুঝতে হবে।

॥ সামগানের স্বর ॥

বৈদিক গান বা বেদগান বলতে সামগানই বোঝায়। সামগানের স্বরগুলিতে উচ্চনীচ প্রকাশভঙ্গী কিভাবে মানুষ প্রথমে নির্ণয় করলো একথা বোঝাতে গিয়ে অধ্যাপক মূলে তাঁর “ভারতীয় সঙ্গীত” গ্রন্থে বলেছেন বেণুই (বীশের, কাঠের বা হাড়ের বাঁশী) পৃথিবীর অতিপ্রাচীন ও আদিম বাস্তবজ্ঞ, সুতরাং বেণুর স্বরনিয়ন্ত্রণ-ছিন্নগুলিতে বিভিন্ন শব্দবিকাশ থেকেই স্বরের উচ্চতার ও নীচতার মান নির্ণয় করা হয়েছে। তিনি বলেছেন সামগানের স্বরগুলি অবরোহ তথা উচ্চ থেকে নিম্নগতিতে বিকাশ লাভ করে, সুতরাং বাঁশীর কোন যখন ছিন্ন বন্ধ না কোরে বাজানো যায় তখন উচ্চ স্বরেরই বিকাশ হয় এবং যখন প্রথম ছিন্ন বন্ধ কোরে বাজানো হয় তখন তার চেয়ে নিম্ন স্বরের বিকাশ হয় ইত্যাদি। কিন্তু অধ্যাপক মূলের সিদ্ধান্ত ঠিক যুক্তিসিদ্ধ নয় এজন্য যে, তিনি নারদীশিক্ষার নীতি, অম্বুসরণ কোরেও বেণুকে বৈদিক স্বরের উৎস হিসাবে গ্রহণ কোরে ভুল করেছেন। নারদ (খ্রীষ্টীয় ১ম শতক) শিক্ষায় বলেছেন : “যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ”। এখানে মধ্যম লৌকিক স্বর এবং লৌকিক স্বরের নির্ধারণপ্রণালী যেমন বেণুর মাধ্যমেই করা হোত, সামগানের স্বরও নির্ধারিত করা হোত তেমনি বীণার মাধ্যমে, কেননা বেণুও প্রাচীন বাদ্যযন্ত্র, বীণাও তাই। তবে ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে অবশ্য বেণুকে বীণা অপেক্ষা প্রাচীন বলা হয়। মোটকথা বেণুর সাহায্যে বৈদিক স্বরের প্রকাশভঙ্গী বা উচ্চারণধারা নির্ণয় করা শাস্ত্রসঙ্গত নয়, বীণার সাহায্যেই তা করা উচিত এবং এই শাস্ত্রীয় ধারা অম্বুসরণ কোরেই খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে মুনি ভরত ধ্রুববীণা ও চলবীণা এই বীণা-দুটির মাধ্যমে উৎকর্ষণ (উচ্চতা) ও অপকর্ষণ (নিম্নতা) দিয়ে স্বরের ঐতি নির্ণয় করেছিলেন, বেণুর মাধ্যমে করেন নি।

সামগানের (বৈদিক-) স্বর উত্তরোত্তর নিম্নগতির : “ক্রুটাদয়ঃ উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি”। এখানে ক্রুটকে প্রথমে স্থাপন কোরে প্রথমাদি স্বরকে গ্রহণ করা হয়েছে। স্বরের উত্তরোত্তর নিম্নগতিই স্বরের উচ্চতা ও নিম্নতারূপ প্রকাশভঙ্গী বুঝিয়ে দেয়। প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : “তেষাং দীপ্তিজা উপলক্টিঃ”। দীপ্তির অর্থ উত্তরোত্তর উচ্চনীচের প্রকাশ—‘gradual lighting up’। ত্রিরত্নভাষ্যকার একথা বুঝিয়ে বলেছেন : “তৎ কথম্? অতিস্বাৰ্ঘ-দীপ্তিজা মস্ত্রোপলক্টিঃ, মস্ত্রোচ্চতুর্থোপলক্টিঃ, চতুর্থাৎ তৃতীয়ঃ, তৃতীয়াৎ দ্বিতীয়ঃ, দ্বিতীয়াৎ প্রথমঃ, প্রথমাৎ ক্রুটঃ উপলভ্যাতে”। বৈদিক স্বরের নিম্ন থেকে উচ্চ দিকে সামস্বরের গতি, স্বতরাং নিম্নলিখিতভাবে স্বরোচ্চারণ হওয়া উচিত—

ক্রুট	...	৭
প্রথম	...	১
দ্বিতীয়	...	২
তৃতীয়	...	৩
চতুর্থ	...	৪
মস্ত্র	...	৫
অতিস্বাৰ্ঘ	...	৬

ষষ্ঠ স্বর অতিস্বাৰ্ঘ থেকে স্বর উত্তরোত্তর উচ্চতার দিকে প্রকাশ পায়।
 ● এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, শিৰুকার নারদ যখন বৈদিক স্বরের সঙ্গে লৌকিক স্বরের উচ্চারণ-সামঞ্জস্য দেখিয়েছেন তখন তিনি লৌকিক স্বরসজ্জার ক্রম ভঙ্গ অথবা লঙ্ঘন করেছেন বলা যায়। নারদ বলেছেন,

য সামগানান্ প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ ।

যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারস্তৃতীয়স্তৃষভঃ স্বতঃ ॥

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ ।

ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্বতঃ ॥*

এখানে ষড়্জ থেকে নিষাদকে উল্লঙ্ঘন কোরে ধৈবতকে স্থাপিত করা হয়েছে (ধ নি প)। যেমন,

সামস্বর

প্রথম

দ্বিতীয়

তৃতীয়

চতুর্থ

পঞ্চম (মন্দ্র)

ষষ্ঠ (অতিস্বার্য)

সপ্তম (ক্রুষ্ট)

লৌকিক স্বর

মধ্যম—ম

গান্ধার—গ

ঋষভ—রি

ষড়্জ—স

ধৈবত—ধ

নিষাদ—নি

পঞ্চম—প

বৈদিক স্বরের বেলায় ক্রম (order) ঠিক আছে, কিন্তু লৌকিক স্বরের বেলায় ষড়্জের পর নিষাদ, নিষাদের পর ধৈবত ও পরে পঞ্চম হওয়া উচিত, কিন্তু তা না হোয়ে ষড়্জের পর ধৈবত, তারপর নিষাদকে স্থাপন করা হয়েছে। এখানে ধৈবত লজ্জিত, স্তবরাং স্বরগুলির বক্রগতি। এখন সামগানে স্বরের বক্রগতি ঠিক কিংবা নারদের স্বরস্থাপনায়ই ত্রুটি আছে এটাই বিচারের বিষয়। অনেকে নারদীশিক্ষায় বর্তমান স্বরস্থাপনাকে ছাপার ভুল বলতে চান, কিন্তু পণ্ডিত এম. এস. রামস্বামী শাস্ত্রীগ্রন্থ পণ্ডিতদের অভিমতে বক্রগতির স্বরসজ্জাই সঠিক ও শাস্ত্রসম্মত। অধ্যাপক এস. সি. পরজপে ও পণ্ডিত কে. কে. বামুদেব শাস্ত্রীর অভিমত যে, সংগৃহীত নারদীশিক্ষার অসংখ্য হস্তলিখিত পাণ্ডুলিপিতে (manuscript) ও ছাপা সকল রকম সংস্করণেই ঐ লজ্জিত ধারা বা বক্রগতিযুক্ত স্বরসজ্জার উল্লেখ আছে। তাই মনে হয় শিক্ষাকার নারদের অভিপ্রায় স্বরের বক্রগতি—ম গ র সা। ধ নি প।

• • •

পণ্ডিত লক্ষ্মণশংকর ভট্ট-দ্রাবিড়র গ্রীসিয় থার্ট বা স্কেলকে অহুসরণ কোরে বক্রগতি স্বরসজ্জা স্বীকার করেন নি। তিনি বলেছেন—ম গ রি স। নি ধ প

• • •

স্বরসজ্জাই ঠিক। কিন্তু রামস্বামী শাস্ত্রী স্বরের এই বক্রগতির সপক্ষে ছ'টি কারণ দেখিয়েছেন এবং সেগুলি হোল,

বসামগানাং প্রথমস্ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ ।

যো দ্বিতীয়স্ স গান্ধারঃ তৃতীয়স্বভঃ স্মৃতঃ ॥

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ ।

ষষ্ঠো নিষাদ বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ ॥

- (১) 'যঃ সামগানানঃ প্রথমঃ' প্রভৃতি শ্লোকের তাৎপর্য,
- (২) কুটাদয়ঃ উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি'—সামভঙ্গের এই শ্লোক,
- (৩) 'তেষাং দীপ্তিজ্যোপলকিঃ'—তৈত্তিরীয়প্রতিশাখ্যের এই শ্লোক,
- (৪) সামগানে স্বরগুলি উত্তরোত্তর উচ্চ হওয়া উচিত,
- (৫) আজ্যো-পৰ্যন্ত সামগান অবরোহগতিতে গাওয়া হয়, স্বতরাং প্রাচীন ঐতিহ্যই প্রমাণ,
- (৬) বীজ থেকে যখন অঙ্কুরোদ্গম হয় তখন প্রথমে নিম্নমুখী হোয়ে তা বর্ধিত হয়।

অবশ্য মাতৃকীশিকার ২ম থেকে ১৪শ শ্লোকে সাত স্বরের গতি ও বিকাশের যে উল্লেখ আছে তাতে বক্রগতির পরিবর্তে ঋজুগতিরই পরিচয় পাওয়া যায়। যেমন ম গ রি স নি ধ প (অবরোহগতি)। তাছাড়া

• • •

'তেষাং থলু সপ্তযমানাম্ উত্তরোত্তরদীপ্তিজ্যঃ পূর্বপূর্বোপলকিঃ'—প্রতিশাখ্য-কারের এই শ্লোকের অর্থ এবং সার্থকতাকে মেনে নিলে ঋজুগতির—ম গ রি স নি ধ প স্বর-বিকাশকেই সঠিক বোলে মনে হয়। তবে সামগাচারের

• • •

"যো নিষাদঃ স কুটঃ, দৈবতঃ প্রথমঃ, পঞ্চমো দ্বিতীয়ঃ, মধ্যমতৃতীয়ঃ, গান্ধারশচতুর্থঃ, ঋষভো মন্ত্রঃ, বড়্জ্যোহতিস্বার্থ ইতি" এই বৈদিকের সম-উচ্চারণশক্তিবিশিষ্ট লৌকিকের স্বরনির্ণয়পদ্ধতি অনেক পরবর্তীকালের এবং তা লৌকিক স্বরের বেলায়ই মাত্র প্রযোজ্য। তাছাড়া নারদীশিকার সঙ্গে সামগের স্বরসঙ্কার কোন মিল নাই।

অনেকে "সপ্তস্বরঃ ত্রয়োগ্রামাঃ মূর্ছনাশ্বেকবিংশতিঃ" প্রভৃতি নারদী-শিকার এই শ্লোকটিকে বৈদিক গান সামগানের সঙ্গে সম্পর্কিত করেন। তাজোরের প্রদ্বৈত বাহুদেব শাস্ত্রীও এই মতের পরিপোষক। অবশ্য একথা সত্য যে, তিনগ্রাম ও তিনগ্রামের অস্থায়ী স্বরের লীলায় নারদীশিকাকার স্বীকার করেছেন এবং আমরাও স্বীকার করি যে, বৈদিকযুগে বিজ্ঞানসম্মত তিনগ্রামের অস্থায়ী ছিল এবং বৈদিক খাট বা স্কেলের (scale) সৃষ্টি বৈদিক যুগেই হয়েছিল।^৪ সামগানে বিকার, বিশ্লেষণ, বিকর্ষণ, অভিযাস,

৪। সামগানের খাট বা স্কেলের রূপ ও বিকাশ সম্বন্ধে গ্রন্থকারের ইংরাজী A History of Indian Music, vol. I গ্রন্থে বিস্তৃতভাবে আলোচিত হয়েছে।

বিরাম ও স্তোভ এই ছ' রকম বিকারের প্রচলন ছিল। এই বিকারগুলির ব্যবহার যেমন ঋগ্বেদের ৬।১৬।১০ মন্ত্র—

“অগ্ন আয়াহি বীতরে গৃণানো হব্যদাতয়ে ।

হি হোতা সৎসি বর্হিষি ॥”

এই মন্ত্র বা ঋক্ এভাবে ছয় বিকার অস্থায়ী গান করা হোত—

- (১) বিকার —ওয়ায়ি……অগ্নে,
- (২) বিক্লেষণ —বোয়ি তোয়ায়য়ি……বীতয়ে
- (৩) বিকর্ষণ —যা র ই য়ি……য়ে,
- (৪) অভ্যাস —তোয়াহয়ি,
- (৫) বিরাম —গৃণানোহ—ব্যদাতয়ে……গৃণানো হব্যদাতয়ে ।

গানের সময় বিরতির প্রয়োজন, তাই গানে স্তোভের ব্যবহার হোত এবং সেই স্তোভ হোল—আঁ হোবা হাউ হাউ প্রভৃতি । অবশ্য বিভিন্ন সামগানে মন্ত্রের উচ্চারণও বিভিন্ন ছিল । আবার বিভিন্ন শাখা অস্থায়ী সামগান প্রকাশে ভিন্ন ভিন্ন হোত । শাখাগুলির ভিতর ব্যাস, রাণায়ন, উলুগু, কারাটি, মশক, বায়র্গব্য, কুথুম বা কোথুম, শালিহোত্র, আহ্নারক, কঠ প্রভৃতি তেরোটি শাখা প্রধান । কিন্তু তেরোটির মধ্যে রাণায়নীয়, কোথুমীয় ও জৈমিনীয় এই তিনটি শাখারই বর্তমানে ব্যবহার দেখা যায় । তারপর রাণায়নীয় ও কোথুমীয় শাখা-দুটির মধ্যেও পার্থক্য আছে, যেমন রাণায়নীয়শাখায় প্রপাঠক, অর্ধপ্রপাঠক ও দশতির সমাবেশ এবং কোথুমীয়শাখায় মাত্র অধ্যায় ও ঋগের সমাবেশ দেখা যায় । শাখাগুলির সামগানপদ্ধতিতে স্বরপ্রয়োগের সঙ্গে পাঠ এবং উচ্চারণভঙ্গীতেও পার্থক্য দেখা যায় । শাখাগুলিতে গায়কীপদ্ধতির ভেদ বর্তমানে ক্লাসিক্যাল সঙ্গীতে ঘরণাভেদের কথা স্মরণ করিয়ে দেয় । অবশ্য একথা সত্য যে, বিভিন্ন বেদের স্ক্রুত ও মন্ত্র ভিন্ন ভিন্ন ঋষিদের দ্বারা বিভিন্ন সময়ে গীত হোত । একই ঋক্মন্ত্র আবার তিন রকমভাবেও গান করা হোত । যেমন,

ঋক্মন্ত্র—

অগ্ন আয়াহি বীতরে গৃণানো হব্যদাতয়ে ।

নি হোতা সৎসি বর্হিষি ॥

গান—(১) ওয়াই। আয়াহীহ ৩। বীহিতোয়াহর ই। তো রা হ
র ই। গুণানোহ। ব্যাদাতোয়াহরই। তো রা হর ই।
না ই হো তা সাহর ই। ওসাহর ই। বাহর ৩ ৪ ও হোবা।
হী ২ ২ ৩ ৪ বী।

(২) অয় আয়াহী বী। তয়া ই। গুণানো হব্যাদাতাহ ২ ৩
যা ই। নি হোতা সংসি বহীহ ২ ৩ ইকী। বহীহর ইযাহ
২ ৩ ৪ ও হো বা। য হী ২ ত বী ২ ২ ৩ ৪ ৫ ॥

(৪) অয় আয়াহী। বাহ ৫ ইতয়াই। গুণানো হব্যাদাহ ১
তাহহ য়ে। নি হোতাহ ২ ৩ ৪ সা। ওসাহ ২ ৩ ৪ ইয়াহ ৩।
হাহ ২ ৩ ৪ ই বী ৬ হাই ॥

পণ্ডিত বাসুদেব শাস্ত্রী বলেছেন এই তিনটি গানপদ্ধতির মধ্যে প্রথম ও তৃতীয়
'গৌতমপর্ক' ও দ্বিতীয় 'কশপশ্র বহিষাম্' নামে কথিত। তাছাড়া (১)
গ্রামোগেয় বা প্রকৃতি গান, (২) আরণ্যকগান, (৩) উহগান, (৪) উহগান
বা রহস্যগান এই চার রকম গানপদ্ধতির প্রচলন ছিল। জৈমিনীয়শাখায়
গানের সংখ্যা ৩৬৮১ এবং রাণায়নীয়শাখা ও কোথুমীয়শাখায় মোটসংখ্যা
২৭২২। অর্থাৎ—

জৈমিনীয়শাখায়		কোথুমীয় ও রাণায়নীয় শাখায়	
গ্রামোগেয়গান	১২৩২		১১২৭
আরণ্যগান	২২৭		২২৪
উহগান	১৮০২		১০২৬
উহগান	৬৫০		২০৫
	<hr/> ৩৬৮১		<hr/> ২৭২২

অনেক সময় ঋক্মন্ত্রগুলি ভিন্ন ভিন্ন শাখায় এক রকমের হোলেও বিভিন্ন
পদ্ধতিতে (চার রকমভাবে) তাদের গান করা হোত। কতকগুলি ঋক্মন্ত্র
আবার গানের অল্প নির্দিষ্ট ছিল না। যদিও কোথুমীয়শাখায় ঋক্মন্ত্র
১৫০৪টি, ভবুও গানের সংখ্যা ছিল ২৭২২টি এবং জৈমিনীয়শাখায় ঋক্মন্ত্র
১৪০২টি এবং গানের সংখ্যা ৩৬৮১টি, স্তত্রাং এই দুটি শাখার মোট হোল
৬৪০৩টি। তাছাড়া দশটি অস্তান্ত শাখায় গানের সংখ্যা কত ছিল তা

আমরা বিশেষভাবে জানি না। তবে এথেকে বোঝা যায়, বৈদিক যুগে অসংখ্য গানের (সামগান) প্রচলন ছিল। বিভিন্ন গানের ঋক্মন্ত্র অবস্থা ভিন্ন ভিন্ন ছিল এবং ভিন্ন ভিন্ন শাখার ভিন্ন ভিন্ন উদ্গাতার জন্তু গানের বিকাশ এবং পদ্ধতিতেও পার্থক্য সৃষ্টি হয়েছিল।

বৈদিক গান কাকে বলে এবং বৈদিক গানের প্রকৃতি ও গায়কীপদ্ধতি কী ধরনের ছিল তার সংক্ষিপ্ত পরিচয় এখানে দেওয়া হোল। বৈদিক সাহিত্যে সামগানের রূপ ও তার বিচিত্র ধারার পরিচয় দেওয়া আছে। বৈদিক সাহিত্যগুলিকে নিয়মিত করার জন্তু শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের সংখ্যাও কম নয়। বৈদিক যুগে গানের (সামগানের) সম্পূর্ণ পরিচয় পেতে গেলে ব্রাহ্মণ, আরণ্যক, উপনিষৎ, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিতে সামগান সম্বন্ধে জ্ঞান থাকা উচিত। এই দ্বিতীয় অধ্যায়ের পরিপূরক হিসাবে তাই সামবেদভাষ্যভূমিকা থেকে আরম্ভ কোরে সামবিধানব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষৎ, ঋক্‌মন্ত্র, ঋক্‌প্রাতিশাখ্য, সামপ্রাতিশাখ্য, শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য, তৈত্তরীয়প্রাতিশাখ্য এবং পাণিনীয়, যাজ্ঞবল্ক্য, মাণ্ডুকী, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা, নারদী প্রভৃতি সাহিত্য, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাশাস্ত্রে সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। বৈদিক সঙ্গীতের আলোচনা এ'সকল বৈদিক সাহিত্য, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির মধ্যেই নিহিত। শিক্ষাগ্রন্থগুলি যদিও বেশ পরবর্তীকালে রচিত ও বিশেষ কোরে নারদীশিক্ষা খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে রচিত বোলে অধিকাংশ পণ্ডিত মনে করেন তবুও বৈদিক যুগের সঙ্গীতের অমূল্যলনে শিক্ষাগুলির ও বিশেষভাবে নারদীশিক্ষার আলোচনা বৈদিক সঙ্গীতের আলোচনার সঙ্গেই হওয়া উচিত, আর তারি জন্তু শিক্ষার সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনাও এ' গ্রন্থের বৈদিকধণ্ডেই সন্নিবেশিত হোল।

পরিশেষে বক্তব্য যে, ঋক্, সাম, যজুঃ, অথর্ব প্রভৃতি সাহিত্য থেকে নৃত্য, গীত ও বাণ্যযন্ত্র সম্বন্ধে এ' অধ্যায়ে যে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করা হয়েছে তার] উদ্দেশ্য একটি সংগ্রহতালিকা প্রস্তুত করা নয়, পরন্তু বৈদিক সমাজে নৃত্য, গীত ও বাণ্যযন্ত্রের রূপ ও অমূল্যলন কী ধরনের ছিল তারই চাক্ষুষ প্রমাণ দেওয়া। বৈদিক সাহিত্যগুলির স্রষ্টা ও সংগ্রহকর্তা ছিলেন বৈদিক মন্ত্রেরই প্রত্যক্ষস্রষ্টা এবং কর্মীমূল্যলন ব্রাহ্মণেরা। বৈদিক সমাজে নৃত্য, গীত ও বাণ্য-যন্ত্রগুলির অমূল্যলন অব্যাহত না থাকলে তাদের নিরর্থক উল্লেখ ও আলোচনার গ্রন্থকারেরা কখনো সম্মত হইতেন না। তবে একথা সত্য যে, খ্রীষ্টীয় যুগের

প্রারম্ভে বা তার কিছু পূর্বের ভারতীয় সমাজে সঙ্গীতের রূপ ও আলোচনা
 যেরকম উন্নত ও বৈজ্ঞানিক পর্যায়ে উন্নীত হয়েছিল, বৈদিক সমাজে সঙ্গীতের
 রূপ ও অহুশীলন নিশ্চয়ই সে ধরনের ছিল না এবং থাকারও সম্ভব নয়। কিন্তু
 তাই বোলে বৈদিক যুগে সঙ্গীতের রূপ ও ধারা যেভাবে ছিল তার পরিচয়
 দেওয়ায় মোটেই ক্ষতি নাই, বরং লাভই হয় বৈদিকোত্তর যুগের কৌতূহলী
 মানুষের ভারতীয় শিল্প ও সংস্কৃতির ইতিহাস-রচনার পথকে হৃদয় ও সচল
 করার পক্ষে। মানুষের বুদ্ধি ও প্রতিভার বিকাশের পিছনেও আছে একটি
 প্রাকৃতিক ক্রমোন্নতির ধারা এবং সেই অপরিহার্য ধারাকে অনুসরণ করেই
 অল্পমত পর্যায়ের মানুষ উন্নত বৈজ্ঞানিক পর্যায়ের পথে হয় অগ্রসর এবং
 শিল্প, সভ্যতা ও সংস্কৃতির ক্রমবিকাশের পথকে করে সমৃদ্ধ ও গরিমামণ্ডিত।

তৃতীয় অধ্যায়

॥ সামবেদভাষ্যভূমিকার সঙ্গীতের উপাদান ॥*

শিল্পী ই. বি. হ্যাভেল (E. B. Havell) সভাই বলেছেন : “The Vedic period is all-important for the historian, because, except for a very brief period of its history, the Vedic impulse is behind all Indian art”।^১ বৈদিক কালকে অনেকে বুদ্ধি, শিল্প ও সৌন্দর্য প্রভৃতির প্রাথমিক বিকাশের যুগ বোলে মনে করেন, কিন্তু সে-ধারণা নিতান্তই ভুল। বৈদিক যুগকে বরং সকল-কিছু শিল্প, সৌন্দর্য, সাহিত্য ও দর্শনের মূল-উৎস বলা উচিত। শিল্পী হ্যাভেলও একথা স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন : “Though the Vedic period may seem to Europeans so barren in artistic creation, it is of supreme consequence for the understanding of Indian art. For throughout all the many and varied aspects of Indian art—Buddhist, Jain, Hindu, Sikh and even Saracenic—there runs a golden thread of Vedic thought, binding them together in spite of all their ritualistic and dogmatic differences”।^২ বৈদিক কালকে তাই হ্যাভেল শিল্পবিকাশের সমৃদ্ধ ও সুমহান যুগ বলেছেন : “The Vedic period in India, * * must nevertheless be regarded as an age of wonderful artistic richness”। শুধু তাই নয়, ভারতীয় শিল্প ও ললিতকলার মাধুর্যবিকাশের পিছনে আছে সুপ্রাচীন বেদ ও উপনিষদ্-সাহিত্যের প্রেরণা : “It (Indian art) took upon itself organic expression in the Vedas and Upanishads”। ভারতে বৈদিক আৰ্যসভ্যতার যুগ বিশ্বের ইতিহাসে একটি স্বর্ণোজ্জ্বল অধ্যায় রচনা

* যদিও সাধারণ-কর্তৃক সামবেদভাষ্যভূমিকা পরবর্তীকালে (খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতক) রচিত তবুও বৈদিক যুগ সঙ্গীতের আলোচনার এর সঙ্গীতিক বিষয়বস্তু অন্তর্ভুক্ত হোল।

১। Cf. *The Ideals of Indian Art* (1920), p. 14.

২। Ibid., p. 11.

করেছে। ভারতে আৰ্যজাতির নিজস্ব একটি প্রতিভা ছিল ও তার তারি অল্প সে দিয়েছে তার আধ্যাত্মিক অবদান হিসাবে 'দর্শন' (philosophy) এবং সেই প্রত্যক্ষভূতিদীপ্ত দর্শনই শুধু ভারতের নয়, বিশ্বের সকল-কিছুকে দিয়েছে নূতন দীপ্তি, আগরণ ও শক্তি। সঙ্গীত, সাহিত্য, শিল্প, ভাস্কর্য, দর্শন, ধর্ম, আধ্যাত্মিকতা এই সকল কিছুরই চরমবিকাশসাধন করেছে ভারতের আৰ্যজাতি এবং বিশ্বের সকল দেশের সকল জাতিকেই শিখিয়েছে তার মিলন-মন্ত্র। এই গরিমাময় আৰ্যজাতির মৈত্রী ও তাঁর অপারিখ্য অবদানের জয়গান কোরে শিল্পী হ্যাভেল পুনরায় বলেছেন: "It is a profound mistake to regard the Indian Aryans as an uncreative or inartistic race; for it was Aryan philosophy, which makes all India one today, that synthesised all the foreign influences which every invader brought from outside and moulded them to its own ideals."

সামবেদেই বিশ্বসঙ্গীতের বীজ নিহিত। বৈদিক যুগে ঋষিদের হৃদয়ঙ্ক ছন্দগুলিতে স্বর সংযোগ কোরে দেবতাদের উদ্দেশ্য গান করা হোত। আচার্য সায়ণ সামবেদের ভাষ্যোপক্রমণিকায় সঙ্গীতের যতটুকু উপাদানের পরিচয় দিয়েছেন, বৈদিক সঙ্গীতের আলোচনায় সে-সম্বন্ধেই প্রথমে আমরা আলোচনা করব।

সামবেদভাষ্যভূমিকায় আচার্য সায়ণ বৈদিক গান ও তার পদ্ধতি সম্বন্ধে সংক্ষেপে আলোচনা করেছেন। সামভাষ্যভূমিকাটির কাল সামবেদ-রচনাকালের চেয়ে অত্যন্ত আধুনিক, কিন্তু তাহলেও সামবেদের সঙ্গীতিক রূপের সংক্ষেপ পরিচয় এতে আছে। সামভাষ্যে সায়ণ বিশেষভাবে সামবেদের গীতিপদ্ধতিরই উল্লেখ করেছেন। তবে সায়ণ-লিখিত সামভাষ্যভূমিকার আসল উদ্দেশ্য জৈমিনি-রচিত পূর্বমীমাংসাদর্শনের ৬২টি পারিভাষিক প্রশ্নের আলোচনা এবং তাদের অবতারণার উদ্দেশ্য হোল সামগানের প্রয়োগপ্রণালীর সার্থকতাকে বিস্তৃতভাবে যজ্ঞব্যাপারে প্রয়োগ ও প্রমাণ করা। পণ্ডিত বলদেব উপাধ্যায় গ্রন্থসূচনায় তাই বলেছেন: "Thus the whole of the elaborate Introduction to the *Sāma-samhitā* contains a detailed exposition of 62 technical topics of *Pūrvamīmāṃsā* which have got their bearings upon the various complex

problems of the singing of Sāmans and their utility and application for the purpose of sacrifice”।* মাধবাচার্য-প্রণীত ‘জৈমিনীয়ব্রাহ্মণমালাবিস্তার’ পুস্তকের সারাংশের প্রসঙ্গও এতে দেওয়া আছে।

আচার্য সায়ণের সঙ্গে নিবিড় স্মৃতিসম্পর্ক জড়িত আছে দাক্ষিণাত্যে বিজয়-নগররাজ্যের চারজন শাসনকর্তার : কম্পন (Kampana), দ্বিতীয় সঙ্গম (Sangama II), প্রথম বুক (Bukka I) এবং দ্বিতীয় হরিহর (Harihara II)। সায়ণ এই চারজন নৃপতিরই পর পর মন্ত্রিত্ব করেছিলেন। তিনি চতুর্দশ শতকের শেষভাগে জীবিত ছিলেন এবং ১৩৮৭ খ্রীষ্টাব্দে দেহত্যাগ করেন।^১ তিনি চার বেদের, তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণ ও তৈত্তিরীয়-আরণ্যকের, ঐতরেয়ব্রাহ্মণ ও ঐতরেয়-আরণ্যকের, পঞ্চবিংশ, ষড়্‌বিংশ, সামবিধান, আর্ষেয়, দেবতাধ্যায়, উপনিষদ, সংহিতোপনিষদ, বংশ এবং শতপথ প্রভৃতি ব্রাহ্মণের ভাষ্য রচনা করেন। সায়ণের প্রায় তিনশো বছর পূর্বে উবটও কতকগুলি সংহিতা ও প্রাতিশাখ্যের ওপর ভাষ্য রচনা করেন। ভাষ্য-রচনায় সায়ণের অসামান্য চিন্তাশীলতা ও পাণ্ডিত্যের পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁর রচিত তৈত্তিরীয়সংহিতা, ঋগ্বেদসংহিতা, সামবেদসংহিতা, কাণ্ডসংহিতা, অথর্ববেদসংহিতা এই কয়টির উপর ভাষ্যের মধ্যে একমাত্র সামবেদসংহিতার ভাষ্য বা সামবেদভাষ্যোপক্রমণিকায় বৈদিক সঙ্গীতের কিছু-কিছু আলোচনা আছে। তাঁর সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যও সঙ্গীতের উপাদান পাওয়া যায়।

৩। (ক) ‘বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহঃ’ (পণ্ডিত বলদেব উপাধ্যায়-সম্পাদিত, চৌখাম্বা সংস্কৃত সং.), ইংরাজী ভূমিকা, p. XXVIII.

(খ) ‘সামবেদসংহিতা’ (সত্যব্রত সামশ্রমী-সম্পাদিত, কলিকাতা), ভূমিকা।

৪। Cf. (ক) স্বামী অভৈদানন্দ : *An Introduction to the Philosophy of Panchadasi* (1948), Preface, pp. XI—XVIII; (খ) ডঃ এস. এন. দাসগুপ্ত : *A History of Indian Philosophy*, Vol. II., pp. 214-215; (গ) শ্রী রাধা-কৃষ্ণ : *Indian Philosophy*, Vol. II., p. 551; (ঘ) পণ্ডিত রাকেশনাথ যোষ : ‘অদ্বৈতসিদ্ধি’, ১ম খণ্ড; (ঙ) ডঃ টি. এম. মহাদেবন্ : *The Philosophy of Advaita* pp. 2-4; (চ) এম. এ. ডেরিখানী আয়েদার : *The Mādhava-Vidyāranya-Theory* (Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. XII); (ছ) এন. বেকটর-বগার : *Vijayanagar, Origin of the City and the Empire*, Ch. II., p. 48 ff; (জ) আর. রাম রাও : *Vidyāranya and Mādhavāchārya* (Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. VI, p. 701)।

সামবেদভাষ্যভূমিকায় আচার্য সায়ণ ঋক্বে সামগানের কারণ ও আশ্রয় বলেছেন : “তথা গীয়মানস্ত সায় আশ্রয়ভূতা ঋচঃ সামবেদে সমায়ান্তে । * * সীতিরূপাঃ মন্ত্ৰাঃ সামানি” । আসলে ঋক্মন্ত্রের ওপর প্রথমাদি বৈদিক সাতস্বর সংযুক্ত কোরে বিভিন্ন ছন্দে বাদ্যের সঙ্গে সামগান গাওয়া হোত । আচার্য সায়ণ রথন্তরসামের উল্লেখ করেছেন । রথন্তরসামে কেবল একটিমাত্র স্বরস্তোভই গান করা হোত না, তিনটি ঋক্ স্বরে গান করা হোত : “রথন্তরং গীয়তামিতি কেনচিহুতাঃ অধ্যোতারঃ স্বরস্তোভবিশেষযুক্তামভিষেতৃত্যচং পঠন্তি, ন তু স্বরস্তোভমাত্রম্” । স্বতরাং রথন্তর বা রথন্তরসাম বললেই বুঝতে হবে গানবিশিষ্ট ঋক্ । তাছাড়া ‘বৃহৎ’-সামও স্বরে আবৃত্তি বা গান করা হোত । রথন্তর ও বৃহৎসাম-দুটির মধ্যে পারস্পরিক সম্বন্ধ থাকলেও শব্দপ্রয়োগ বা উচ্চারণে উভয়ের মধ্যে প্রার্থক্য ছিল । যেমন বৃহৎসামে যেখানে ‘ইরা’ উচ্চারিত হোত, রথন্তরসামে সেখানে বলা হোত ‘ইড়া’ । বৃহৎ যখন মন, রথন্তর তখন স্বর বা ধ্বনি ; বৃহৎ যেখানে স্বর, রথন্তর সেখানে পদ ; বৃহৎসামকে যেখানে বাইরে (বাসের সাহায্যে) প্রকাশ করা হোত, রথন্তরের বিকাশ ছিল সেখানে মধ্যে ; বৃহৎসামকে যেখানে আকাশরূপে কল্পনা করা হোত, রথন্তর সেখানে পৃথিবীরূপে কল্পিত হোত । তবে গায়ক বা সামগ ঋক্তিক্ বৃহৎ অথবা রথন্তর যে কোন একটি সাম গান করতে পারতেন ।*

‘সাম’ শব্দে সর্বদাই বৈদিক স্বরসংযোগে গান বোঝায় । সায়ণ এর সমর্থনে প্রমাণবাক্য দিয়ে বলেছেন,

সামোক্তিবৃহদাহুজী গীতায়ামুচি কেবলে ।

গানে বা গান এবৈতি স্মার্যতে সপ্তমোদিতম্ ॥

ভাষ্যকার সায়ণ বলেছেন : “সামশব্দবাচ্যস্ত গানস্ত স্বরূপমৃগক্ষরেষু ক্রুড়াভিঃ সপ্তভিঃ স্বটৈঃ অক্ষরবিকারাদিভিঃ নিষ্পাদ্যতে । ক্রুটঃ প্রথমো দ্বিতীয়তৃতীয়চতুর্থঃ পঞ্চমঃ ষষ্ঠ্যেত্যে সপ্তস্বরঃ । তে চাবান্তরভেদৈর্দেবহুধা ভিন্নাঃ” । ঋক্মন্ত্রে প্রথমাদি সাতটি স্বর যুক্ত কোরে সামগান গাওয়া হোত ।

* । (ক) রথন্তর ও বৃহৎ সাম-দুটির বিস্তৃত বিবরণ—Vide ডঃ কালিও : *Panchavimsa-Brāhmaṇy* (Eng. Trans. 1981), pp. 145-152. (খ) ঐতরেয়ব্রাহ্মণে ইন্দ্র ও সূর্য সম্পর্কে বৃহৎ ও রথন্তর সাম-দুটির প্রয়োগ ও বর্ণনা আছে ।

প্রথমাদি স্বর আবার অবান্তরভেদে ভিন্ন ভিন্ন ছিল। বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগে সায়গানের রূপও বিচিত্র আকারে প্রকাশ পেত। গানের রীতিও ভিন্ন ভিন্ন ছিল, কেননা সামবেদে গান করার পদ্ধতি অসংখ্য রকমের দেওয়া আছে: “সাম বেদে সহস্রং গীতুপায়াঃ”। অবশ্য উপায়ভেদে অনেক সময় বেদের শাখাভেদও হয়েছে। মীমাংসাদর্শনে (১২।২৬) যে ‘গীতুপায়াঃ’ শব্দ উল্লিখিত হয়েছে তার অর্থ সম্বন্ধে আচার্য জৈমিনি বলেছেন: “গীর্তিনাম ক্রিয়া হ্যভ্যাস্তর-প্রযত্নজনিতস্বরবিশেষাণামভিব্যক্তিকা, সামশব্দাভিলপ্যা। সা নিয়ত প্রমাণা, ঋচি গীত্বতে। তৎসম্পাদনার্থোহয়মৃগক্ষরবিকারো বিপ্লবো বিকর্ষণমভ্যানো বিরামঃ স্তোভ ইত্বেবমাদয়ঃ সর্বে সামবেদে সমান্নায়ন্তে”। গান কর্মবিশেষ এবং সেই কর্ম বা কার্য আভ্যাস্তরিক প্রযত্ন বা চেষ্টা, কেননা প্রাণবায়ু নাতি থেকে কঠে প্রবাহিত ও আহত হোয়ে শব্দের সৃষ্টি করে। স্বর অভিব্যক্ত হয় কঠ দিয়ে। কঠ মাধ্যম, কিন্তু প্রাণবায়ু কারণ। বৈদিক সমাজে বিভিন্ন ঋগক্ষরবিশিষ্ট স্তোভগুলি স্বরযোগে গান করা হোত।

“সামবেদে সহস্রং গীতুপায়াঃ” এই পদ্ধতির সমর্থন কোরে আচার্য সায়ণ ‘শ্রায়বিস্তরমালা’ থেকে প্রমাণবাক্যের উদ্ধৃতি কোরে বলেছেন বিচিত্র গানক্রিয়া ও অথবা বিভিন্ন গীতিপদ্ধতি সৃষ্টি হবার দুটি প্রধান কারণ হোল একটি ‘সমুচ্ছেয়’ ও অপরটি ‘বিকল্প’। যেমন,

সমুচ্ছেয়া বিকল্যা বা বিভিন্না গীতিহেতবঃ।

আদ্যঃ প্রয়োগগ্রহণাদর্থৈকত্বাদ্ বিকল্পনম্ ॥

সমুচ্ছেয়পদ্ধতি প্রয়োগ ও বিকল্প অর্থে বা ভাবের অনুযায়ী গায়কীপদ্ধতি ব্যবহৃত হোত। যেমন ছন্দোগ্য-উপনিষদে তবন্ধার প্রভৃতি শাখাভেদে গানে অক্ষরবিকারের প্রয়োগ ছিল। গান হিসাবে স্তোভের প্রচলন ছিল। স্তোভ তিনশ্রেণীর: বর্ণস্তোভ, পদস্তোভ ও বাক্যস্তোভ। স্তোভে বর্ণবিকারের পরিবর্তে বরং বিপরীত বর্ণের প্রয়োগ হোত, যেমন ‘অগ্র আয়াহী’ শব্দের জায়গায় স্তোভে গান করা হোত ‘ওয়ায়ি’ (গেয়গান, প্রপা ১, সাম ১)। স্তোভের লক্ষণ করতে গিয়ে তাই বলা হয়েছে: “অধিকত্ব সত্য্যঙ্গিলক্ষণবর্ণঃ স্তোভঃ”। বৈদিক গানে বর্ণলোপেরও নিয়ম ছিল, তাই সায়ণ বলেছেন: “অক্ষরবিকারস্তোভাদিবৎ বর্ণলোপহপি কচিদ্ গীতিহেতুর্ভবতি”। গেয়গান,

বেঙ্গগান বা বেগান, ঘোনিগান* প্রভৃতিতে এই নিয়ম অনুসরণ করা হোত। মোটকথা বিচিত্রভাবে ও বিভিন্ন রীতিতে সামগান গাওয়ার রীতি ছিল : “বহুভিঃ প্রকারৈর্গানাত্মকং যৎ সামস্বরূপং নিরূপিতম্”। যজ্ঞকালে সর্বদাই বেঙ্গগান তথা সামগানের রীতি ছিল। যাগাহুষ্ঠানের মধ্যেও যেমন সামগান হোত তেমন যজ্ঞশালার বাইরেও গান করার নিয়ম ছিল। ভাষ্যে তাই বলা হয়েছে গুণকর্মের জন্তু ব্রীহি যব প্রভৃতি প্রোক্ষণের মতো যাগাহুষ্ঠানের মধ্যে গান করা বিধেয়, আর বিশ্বজিৎযাগের মতো যজ্ঞের বাইরেও সামগান করা হোত : “যাগপ্রয়োগাদ্ বহিরধ্যায়নকালেঃপি পঠ্যমানত্বাৎ, গুণকর্মত্বে তু ব্রীহিপ্রোক্ষণাদিবদ্ যাগমধ্যে এব গানমমুচ্যেত, ততো বহির্গানস্ত বিশ্বজিৎযাদিবৎ ফলং কল্পনীয়ম্”। দেবতাদের স্তুতিবাচক সামও গান করা হোত। তাদের নাম ছিল ‘স্তোত্রিয়’ (স্তুতিনিষ্পাদক)। এই স্তোত্রিয়গান একটি মাত্র ঋকের দ্বারা সম্পন্ন হোত। দু’তিনটি ঋকেও সাম রচিত হোত। তিনটি ঋকে রচিত সামের নাম ‘স্তোত্রিয়’। অবশ্য স্তোত্রিয়গান গাওয়া হোত তিনভাগে বিভক্ত ঋকগুলির মধ্যে এক একটিকে নিয়ে : “একৈকস্তামুচি গাতব্যঃ”। স্তোত্রিয়সাম সম ও বিসম উভয় ছন্দেই গান করা হোত।

সামগানের মাধ্যমে ঋক পাঠ করার দুটি গ্রন্থ : একটি ছন্দ ও অপরটি উত্তরা। ‘ছন্দ’ নামক গ্রন্থে নানাবিধ সামের কারণরূপ (‘ঘোনিভূতা’) ঋক পাঠ বা গান করা হোত, আর ‘উত্তরা’ নামক গ্রন্থে তিনটি ঋকসম্বিত সূক্ত পাঠ করার নিয়ম ছিল : তিনটি ঋকের মধ্যে প্রথমে একটি ও পরে দুটি—এইভাবে। ছন্দগ্রন্থকে অনেকে ‘ঘোনিগ্রন্থ’ বলেন। ‘উত্তরা’ কর্মাদ্যপ্রকরণের গ্রন্থ, এথেকে পঞ্চদশ, সপ্তদশ প্রভৃতি স্তোত্রের সৃষ্টি কল্পনা করা হয়েছে। ‘উত্তরা’-গ্রন্থেই ত্রৈশোক, বামদেব্য, রথন্তর প্রভৃতি সামের উল্লেখ পাওয়া যায়। এতে বৈরাজ, রোরব, যোধাজয়, পবমান, রৈবত, গায়ত্র্য, ব্রহ্ম প্রভৃতি সামের উল্লেখ আছে। এই সকল সাম ভিন্ন ভিন্ন যজ্ঞে বিভিন্ন দেবতাদের উদ্দেশ্যে স্বরযোগে গীত হোত। পঁচিশটি স্তোমযুক্ত

৬। (ক) বেঙ্গসাম, বেঙ্গগান, গেরগান সমস্তই ঘোনিগানের রূপভেদমাত্র। (খ) Cf. ডঃ ডব্লিউ কালাঙ : *Panchavimsa-Brahmana* (Eng. Trans. 1931), Introduction.

বামদেব্যসাম মহাব্রতযোগে গান করা হোত ।’ ‘সৌভরণস্তোত্র’ গান করা হোত বৃষ্টি, অন্ন, স্বর্গ ইত্যাদি কামনা কোরে । তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণে (৮।৮।১৮) আছে : “যো বৃষ্টিকামো যোহন্নাদ্যকামো যঃ স্বর্গকামঃ স সৌভরণে স্তবীত, সর্বৈ বৈ কামং সৌভরম্” । মাধ্যম্নিনযোগে যৌধাজয় ও রৌরবসাম গান করা হোত । সকল স্তোত্রগান ও সামই কামনাপূরণের জন্তে ব্যবহৃত হোত । গাথারও প্রচলন ছিল । গাথা অর্থে বিহিত মন্ত্রবিশেষ : “বিহিতা মন্ত্রবিশেষা গাথাঃ” । তৈত্তিরীয়সংহিতায় (৫।১।৮।২) আছে : “যমগাথাভি পরিগায়তি” । স্তোত্রগানে ও সামগানে বিভিন্ন মাত্রা ও লয়ের ব্যবহার ছিল : “নোষ্টৈর্গেয়ং ন বলবদ্গেয়মিতি রথস্তুরধর্মঃ । তন্মাত্রভূষোর্থর্ম ব্যবতিষ্ঠন্তে ইতি” ।

ব্রাহ্মণ ও সংহিতার যুগে বিভিন্ন যাগযজ্ঞের প্রচলন ছিল । কর্মকাণ্ড নিয়ে মানুষ তখন বিব্রত, অথচ ধর্ম, আধ্যাত্মিকতা, ভগবান, ষষ্ঠী, সৃষ্টি, ভাল-মন্দ, ইহলোক-পরলোক, কার্য-কারণ প্রভৃতি ফলের ধারণাও তাদের মধ্যে জাগ্রত ছিল । যাগযজ্ঞরূপ কর্মাহুষ্ঠানের পিছনে ছিল স্বর্ণলাভের কামনা এবং পার্থিব স্বথেরও আকাঙ্ক্ষা । তখন সঙ্গীত গাথা, স্তোত্র, স্তোভ, স্তোম প্রভৃতির আকারে সামগদের মধ্যে প্রচলিত ছিল এবং এ’সকল স্তোত্রে, বেদপাঠে, গানে প্রথমাদি সাত স্বরের সমাবেশ ছিল । স্বরোচ্চারণের রীতি ও প্রণালীর মতো গানেও পদ্ধতি সৃষ্টি হয়েছিল এবং তাও ছিল শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন রকমের । সঙ্গীতের তখন একেবারে শৈশবকাল নয়, বরং বিজ্ঞান-সম্মত ও উন্নত বলা যেতে পারে । অভিজ্ঞাত গানের প্রণয়নতা গোড়াকার দিকে ছিল কেবল হোতা, অধ্বরু, উদগাতা ও ব্রহ্মার ভিতর, নচেৎ লোকসঙ্গীত বা আঞ্চলিকগানের প্রচলন তো সর্বসাধারণের ভিতর ছিলই ।

বৈদিক ইষ্টিযাগ, পশুযাগ, ও অন্তান্ত যাগে এবং বিশেষ কোরে সোমযাগে স্তোত্র ও শাস্ত্র উভয়ই পাঠ ও গান করা হোত এবং এরা বেদগান বা বৈদিক সঙ্গীত নামেই অভিহিত হোত । তবে পাঠে ও গানে প্রভেদ ছিল, যেমন পাঠে ছ’একটি মাত্র স্বর থাকতো এবং স্তোত্র বা শাস্ত্রকে পুনঃ পুনঃ আবৃত্তি করা হোত । ইংরাজীতে একেই বলে speech-song । কিন্তু গানে চার থেকে সাত স্বরের লীলারূপ থাকত এবং মন্ত্রাদি তিন স্থানে আরোহণ ও অবরোহণ গতিতে বিকাশ লাভ করতো । সোমযাগে বোল জন ঋত্বিক

থাকতেন। এই যাগে ঐন্দ্রাণ, বৈবস্বদেব ও উক্থা এই তিন রকম আহতির ব্যবস্থা ছিল। আহতির সময়ে যাজ্ঞ্যমন্ত্রের পূর্বে অহুবা ক্যামন্ত্র-পাঠের নিয়ম ছিল। যাজ্ঞ্যমন্ত্রের আগে তিনটি আহতিদানের সময়ে সূরে বহু ঋকপাঠ করার রীতি ছিল। এই ঋকগুলির নাম ‘শত্ৰু’। দেবতাদের শংসন বা প্রশংসামূলক পাঠ বা গানের নামই ‘শত্ৰু’। পূর্বোক্ত ষোলজন ঋত্বিকের মধ্যে হোতা, মৈত্রাবরুণ, ত্রাক্ষণাচ্ছসী ও আচ্ছাবাক এই চারজন ঋত্বিকের মধ্যে পাঠের রীতি ছিল। প্রতিটি শত্ৰুপাঠের পূর্বে উদ্গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা এই তিনজন সামগায়ী ঋত্বিক সামগান করতেন এবং এর নাম ছিল ‘স্তোত্রগান’। যজ্ঞে আহতি দেবার আগে প্রথমে স্তোত্রগান ও পরে শত্ৰুপাঠের বিধি ছিল। যজ্ঞমণ্ডপের মাঝখানে একটি ডুমুরের ডালের খুঁটি পোতা থাকতো, তার নাম ছিল ঔদ্বারীশাখা। উদ্গাতা ও তাঁর সহকারীরা ঐ ঔদ্বারী বা ডুমুরের ডালের খুঁটি স্পর্শ কোরে সামগান তথা স্তোত্রগান বা ঋকমন্ত্রগান করতেন। সোমযাগে সামগান অপরিহার্য ছিল। সোমযাগের জন্ত সোমরস ছাঁকার সময় পবমানসোমের উদ্দেশ্যে উদ্গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা এই তিন জন সামগায়ী ঋত্বিক আবার সামগান করতেন। এই সামগানের নাম বহিস্পবমানস্তোত্রগান একথা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। সোমযাগের উদ্দেশ্যে নির্মিত মহাবেদীর বাইরে এই স্তোত্র বা সামগান গাওয়া হোত।^৮ সোমযাগের পর যখন সোমরস নিঃশেষিত হোত তখন পশুযাগের করণীয় কর্ম শেষ কোরে সামগেরা আবার সামগান করতেন এবং অবশিষ্ট ঋত্বিকেরা যজ্ঞমানের সঙ্গে সেই গান শুনতে শুনতে অবভূথমানের জন্ত জলাশয়ে যেতেন। এরপরও যাগের অনেক করণীয় কর্ম থাকতো। মোটকথা বৈদিক যুগে সামগান ছাড়া যাগযজ্ঞ সম্পূর্ণ হোত না। অবশ্য বৈদিক যুগের সঙ্গীতপ্রসঙ্গে এসকল আলোচিত হয়েছে।

৮। রামেন্দ্রচন্দ্র ত্রিবেদী : ‘যজ্ঞকথা’, পৃঃ ৮৭। ‘যজ্ঞকথা’ গ্রন্থে ত্রিবেদী মহাশয় বিস্তৃতভাবে শত্ৰুপাঠের নিদিষ্ট নিয়মের উল্লেখ করেছেন (পৃঃ ৮৭-৮৮)।

চতুর্থ অধ্যায়

॥ সামবিধানব্রাহ্মণে সঙ্গীতের উপাদান ॥

(খ্রীষ্টপূর্ব ৮০০—খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০)

ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এই চার বেদ । অথর্ববেদকে অনেকে পরবর্তী যুগের গ্রন্থ বলেন । প্রথমে ত্রয়ী তথা ঋক্, সাম ও যজুর উল্লেখই প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যগুলিতে পাওয়া যায় । প্রত্যেক বেদের মন্ত্র, ব্রাহ্মণ ও উপনিষদ্ এই তিনটি অংশ । মন্ত্রসমূহের নাম ‘সংহিতা’ । উপনিষদ্ ও আরণ্যক ব্রাহ্মণসাহিত্যের শেষাংশ হিসাবে গণ্য । ব্রাহ্মণে স্বর্গ এবং ফলকামীদের জন্য যাগযজ্ঞাদির বিধান পাওয়া যায় । ব্রাহ্মণের পরে আরণ্যকসাহিত্যগুলির উপযোগিতা । ব্রাহ্মণসাহিত্যের সঙ্গে যাজ্ঞিক ব্রাহ্মণ তথা পুরোহিতদের নিবিড় সম্বন্ধ ছিল । প্রক্বেয় বালগঙ্গাধর তিলক ব্রাহ্মণগুলির বয়স খ্রীষ্টপূর্ব ২৫০০ বলেছেন । কিন্তু অন্যান্য প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের অভিমত এ-থেকে ভিন্ন । অধ্যাপক কিথ বলেছেন একেবারে শেষদিকের ব্রাহ্মণগুলির বয়স প্রায় খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০ শতক এবং সাহিত্যগুলির বয়স তাদের তুলনার খ্রীষ্টপূর্ব ৮০০—১০০ শতক । ভাষার দিক থেকে বিচার কোরে দেখলেও এ-সিদ্ধান্ত সমীচীন বোলে মনে হয় । পাণিনির কাল খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০ শতকেরও পরবর্তী । পাণিনি যে-ভাষার ব্যবহার করেছেন—ব্রাহ্মণের ভাষার তুলনায় তা আধুনিক বোলে গণ্য । পাণিনির চেয়ে নিরুক্তকার যাক্ প্রাচীন । যাক্ নিরুক্তে বৈদিক অংশগুলির আলোচনায় যে ভাষার ব্যবহার করেছেন ঋগ্বেদের নিজস্ব পদপাঠগুলির ভাষা তা থেকে অনেক ভিন্ন ও প্রাচীন । শাকল্য আবার যাক্কে চেয়ে প্রাচীন । শাকল্য ঋগ্বেদের পদপাঠগুলির পুনরুদ্ধার করেছেন । শাকল্যের চেয়ে সংহিতার পাঠগুলি প্রাচীন । ব্রাহ্মণসাহিত্যে কিন্তু সংহিতার পাঠগুলিকে একদিকে থেকে অনাদরদৃষ্টি

১ । ডঃ রাধাকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় এ-প্রসঙ্গের উল্লেখ কোরে বলেছেন : “The invariable mention of the three Vedas shows that the study of the Atharva Veda was not included in the curriculum for general education at the time of the Jātakas.”—*Buddhist Studies* (edited by Dr. B. C. Laha, 1931), p. 249.

দিয়েছে, কেননা ব্রাহ্মণে পরবর্তীকালের বাধাধরা সন্ধিবিশীন আদিম ভাষার নিদর্শন পাওয়া যায় এবং সেদ্বারা ব্রাহ্মণগুলির বয়স খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০ শতকের বেশী নির্ধারণ করা যায় না।

সামবিধানব্রাহ্মণ সামবেদের অন্তর্গত। একে ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণের পরিশিষ্ট হিসাবে ‘অগ্নুব্রাহ্মণ’ও বলে। সামবেদের অনেকগুলি ব্রাহ্মণ। এক কোথুমী-শাখায়ই সাতটি ব্রাহ্মণের নাম পাওয়া যায় এবং সেগুলি হোল। পঞ্চবিংশ বা প্রোট অথবা তাণ্ড্যব্রাহ্মণ, ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণ (এই ষড়্‌বিংশের শেষ প্রপাঠকের নাম অভূতব্রাহ্মণ), সামবিধানব্রাহ্মণ, আর্যেয়ব্রাহ্মণ, মজ্জব্রাহ্মণ বা উপনিষদব্রাহ্মণ অথবা ছান্দোগ্যব্রাহ্মণ, দেবতাধ্যায়ব্রাহ্মণ ও বংশব্রাহ্মণ। কখনো কখনো পঞ্চবিংশ, ষড়্‌বিংশ ও ছান্দোগ্যব্রাহ্মণ এই তিনটিকে তাণ্ড্যমহা-ব্রাহ্মণের অন্তর্ভুক্ত বলা হয়। তাছাড়া অগ্ন্যস্তগুলিকে অগ্নুব্রাহ্মণ বলে। জৈমিনীয়শাখার জৈমিনীয় ও জৈমিনীয়োপনিষদ্‌এই দু’টি ব্রাহ্মণ। রাণায়নীয়-শাখার কতকগুলি মাত্র সূত্র আছে।

তাণ্ড্য বা প্রোটব্রাহ্মণ সকলের চেয়ে প্রধান ও বিস্তৃত। এতে পঁচিশটি প্রপাঠক বা অধ্যায় থাকার জন্ত একে পঞ্চবিংশব্রাহ্মণও বলে। এতে সোমযাগের বিচিত্র বিবরণ আছে। তাছাড়া সরস্বতী ও দৃষদ্বতী নদী-দুটির তীরে যে সকল যাগযজ্ঞের অনুষ্ঠান করা হোত তাদের পরিচয়ও এতে দেওয়া আছে। পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে ব্রাত্যষ্টোমের উল্লেখ আছে। ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণকে পঞ্চ-বিংশব্রাহ্মণেরই পরিশিষ্ট বলা যায়। ষড়্‌বিংশে এমন কতকগুলি ঘটনার উল্লেখ আছে যা থেকে প্রতিমাপূজার প্রচলন যে ব্রাহ্মণের যুগে ছিল তা প্রমাণ হয়। আর্যেয়ব্রাহ্মণকে মোটামুটি সামবেদের সূচীপত্র বলা যায়। দেবতাধ্যায়ব্রাহ্মণে (দেবতাদের উদ্দেশ্যে ব্রাহ্মণে) সামগানের অল্লেখ আছে। বংশব্রাহ্মণে সামবেদের ঋষিদের নামের পরিচয় পাওয়া যায়। জৈমিনীয়-উপনিষদব্রাহ্মণে কোনোপনিষদের প্রসঙ্গ থাকায় এটিও সকলের কাছে আদরণীয়। মজ্জ-ব্রাহ্মণকে ছান্দোগ্যব্রাহ্মণও বলে, কেননা ছন্দগানকারীরা এই ব্রাহ্মণটিকে প্রমাণিক বোলে মনে করেন। “ছন্দোগানানং ধর্মঃ আয়ায়ো বা” কথাগুলি থেকে ‘ছান্দোগ্য’-শব্দের সৃষ্টি। ‘ছন্দোগ’-শব্দের অর্থ ছন্দ অথবা সামগানকারী : “ছন্দো সাম গায়াত ইতি ছন্দোগঃ”। সুতরাং ছান্দোগ্যব্রাহ্মণের অর্থ হোল ছন্দগানকারী সামগ অথবা সামবেদগর্হীদের ব্রাহ্মণ। এই ব্রাহ্মণে দশটি অধ্যায় এবং দশটির মধ্যে আটটি অধ্যায় নিয়ে ছান্দোগ্য উপনিষদের সৃষ্টি,

স্বতরাং ছান্দোগ্যব্রাহ্মণের সার্থকতা দুটি মাত্র অধ্যায়কে নিয়ে। এই ব্রাহ্মণের প্রথম অধ্যায়ে আরম্ভ হয়েছে সাবিজীদেবতার যজ্ঞপ্রসঙ্গ : “ও দেব সবিতঃ প্রস্ব যজ্ঞং প্রস্ব যজ্ঞপতিং ভগায়”। এতে বিবাহ ও পুত্রজন-সম্বন্ধীয় বাগকর্মের অবতারণায় আটটি সূক্তে আছে। তৃতীয় সূক্তে পতির প্রতি পত্নীর হৃদয়-আহুকুল্যের কথা আছে : “যদেতৎ হৃদয়ং তব তদন্ত হৃদয়ং মম, যদিদং মম তদন্ত হৃদয়ং তব” প্রভৃতি। এই ব্রাহ্মণ প্রাধানতঃ গৃহবাসীদের উদ্দেশ্যে রচিত।

আগেই বলেছি যে, বৈদিক গান বলতে সামগান বোঝায়। সামগান যজ্ঞাহুষ্ঠানে বিশেষভাবে গাওয়া হোত ও সেগুলির পিছনে থাকত বিচিত্র রকমের উদ্দেশ্য। গানগ্রন্থ ছিল চারটি : গ্রামেগেয়গান, অরণ্যেগেয়গান, উহগান এবং উহগান বা রহস্তগান। এদের মধ্যে গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয়গান প্রধান ছিল। গ্রামেগেয়গানকে যোনিগান, প্রকৃতিগান এবং বেদসামও বলে। অধ্যাপক অধ্যাপক বার্বেল সাম বা ‘sāmāns’ বলতে সুর বা ‘tunes’ বলেছেন : “The sāmān is originally a sentence (for many suktas, especially in the Aranyakagānas, are in prose) sung or chanted in a peculiar manner ; and the gānas are collections of such verses arranged according to the purposes for which they were supposed to be intended”।^২ গানগ্রন্থে কেবল যদি ঋক্ মন্ত্রটি থাকে তবে তাকে আচিক বলে। এই আচিকের ‘ছন্দ’ ও ‘উত্তরা’ নামে দুটি অংশ। সামগেরা সুর সংযোগ কোরে আচিক তথা ঋক্মন্ত্র গান করতেন। আচার্য সায়ণও বলেছেন : “সামগানাং ঋক্পাঠায় ধৌ গ্রহৌ বিদ্বোতে, ছন্দঃ উত্তরা চেতি”। ছন্দ-আচিকেই পূর্বাচিক বলে। পূর্বাচিক ও উত্তরাচিকের মধ্যে উত্তরাচিকের উপযোগিতাই যজ্ঞাহুষ্ঠানে বেশী। যজ্ঞে যত রকম স্তোত্র সুর কোরে গাওয়া হোত সমস্তই উত্তরাচিকের সূক্তের উপর প্রতিষ্ঠিত থাকত। এই সূক্তগুলি ত্রিংশ বা তিনটি ঋক্সম্পন্ন হোত, অর্থাৎ প্রাত্যকটি ত্রিংশে ঋগ্বেদের তিনটি কোরে পদ থাকত। অবশ্য কতকগুলি ত্রিংশে যে দুটি কোরে পদও থাকত না, তা নয়। কতকগুলিতে আবার তিনটিরও বেশী পদ থাকত এবং সামান্ত কয়েকটিতে বারটি পর্যন্ত

পদের সমাবেশ থাকত। প্রত্যেকটি ত্রিষ্টিচের প্রথম পদকে বলা হোত ‘বোনি’ এবং অপরগুলিকে ‘উত্তরা’। পূর্বাচিকে বোনিমন্ত্রগুলিকে পৃথকভাবে সংগ্রহ করা হোত, সেজন্য পূর্বাচিককে চন্দোগ্রহ বা বোনিগ্রহও বলা হোত। বিবরণকার মাধবচাৰ্যের মতে এক একটি আচিকের তিনটি কোরে ভাগ ছিল, কারণ তাঁর মতে আরণ্যকগুলি পৃথক হিসাবে গণ্য ছিল। কিন্তু সায়ণের অভিমত ছিল ভিন্ন। তিনি আরণ্যককে ‘ছন্দোগ্রহ’ বলতেন। আসলে ছন্দ-আচিক ও উত্তরাচিক বেদসামগান ও উহগান গ্রহ-দুটির ভিত্তি বা অঙ্গরস্বরূপ। বেদসাম ও উহগানের মধ্যে ক্যেন্টি অপোরূপে অথবা পৌরুষে এ-নিয়মে বৈদিক আচার্যদের ভিতর মতবৈধ আছে।

সামবেদ বিচিত্রভাবে ও রূপে বিকশিত হয়েছে একথা মহর্ষি পতঞ্জলি তাঁর মহাভাষ্যে “সহস্রবর্ষা সামবেদে” কথাগুলিতে স্বীকার করেছেন। অনেকে একথাও মনে করেন যে, প্রাচীন কালে সামবেদের একসহস্র শাখা ছিল। কতকগুলি পুরাণে এ-ধরনের স্বীকৃতিও পাওয়া যায়। কিন্তু অনেকে মহর্ষি পতঞ্জলির প্রমাণবাক্যের অর্থ করেন একটু ভিন্নভাবে। তাঁরা বলেন সামবেদের সহস্র শাখা ছিল না, বরং ছিল গানের বিচিত্র গায়কীভঙ্গী ও ধারা, বিভিন্নভাবে ঋকে স্বরযোজনা কোরে সামগেরা অসংখ্য প্রণালীতে গান করতেন। মীমাংসা-ভাষ্যকার শবরাচার্য একথাই বলেছেন: “সামবেদে সহস্রং গীতুপায়ঃ”। শেখোক্ত লোকদের বিশ্বাস যে, সামবেদের মাত্র তেরটি শাখা এবং তেরজন ঋষির নামানুসারে সে তেরটি শাখার নামকরণ করা হয়েছিল। ‘সামতর্পণ-বিধি’-তে তেরজন ঋষির নামোল্লেখ আছে এবং সেই তেরজন ঋষির নাম, রাণায়ন, সত্যাহুগ্র, ব্যাস, ভৃগুরী, ঔলুগী, গৌলগুন্ডি, ভাহুমনৌপমন্তব, করান্তি, মশক-গর্গ্য, বর্ষগব্য, কোধুম, শালিহোত্র ও জৈমিনি। কতকগুলি পুরাণে অগ্ন্যাত্র শাখারও উল্লেখ আছে। কিন্তু যতগুলি শাখাই বৈদিক সমাজে থাক না কেন, রাণায়নীয়, কোধুমী ও জৈমিনীয় এই তিন শাখারই মাত্র প্রচলন পাওয়া যায়। প্রথম দুটির মধ্যে মন্ত্রপাঠের বিশেষ কোন পার্থক্য দেখা যায় না, মন্ত্র-সাজানোর মধ্যে মাত্র সামান্য ভেদ আছে। একটিতে আছে প্রপাঠক, অর্ধপ্রপাঠক ও দশতি এবং অপরটিতে আছে অধ্যায় ও কাণ্ডের সমাবেশ। এদের স্বরে ও উচ্চারণে অথবা গানের মধ্যে মাত্র ভেদ থাকতে পারে, কিন্তু শেখোক্ত জৈমিনীয়শাখার সঙ্গে রাণায়নীয় ও কোধুমী শাখাদুটির পার্থক্য ছিল অনেক বিষয়ে।

পূর্বার্চিকে ছ'টিমাত্র প্রপাঠক ও সেই প্রপাঠকগুলি দুটি অর্ধে (অংশ) বিভক্ত ছিল। সেই অর্ধগুলি আবার দশতিতে ভাগ করা থাকত এবং প্রত্যেকটি দশতিতে থাকত দশটির বেশী অথবা কম পদ। সুতরাং সাধারণতঃ প্রতিটি দশতির পদসংখ্যা হোত প্রায় ৫৮৫টি। সেই ৫৮৫-টি পদপাঠ আবার তিনটি কাণ্ডে বিভক্ত ছিল। প্রথম কাণ্ডে থাকত একটি অধ্যায় ১১৪-টি পদের সমাবেশ নিয়ে। ১১৪-টি পাঠ বা পদপাঠ অগ্নির উদ্দেশ্যে উৎসর্গীকৃত থাকত, এজন্য সেই কাণ্ডের নাম ছিল 'আগ্নেয়কাণ্ড'। দ্বিতীয় কাণ্ডে পদ থাকত ৩৫২টি, সেগুলি তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত থাকত ও পদগুলি উৎসর্গীকৃত হোত ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে, তাই সেই কাণ্ডের নাম ছিল 'ঐন্দ্রকাণ্ড'। তৃতীয় কাণ্ডে থাকত একটি মাত্র অধ্যায় ও ১১৯টি পদ, সোমপবমাণের উদ্দেশ্যে সেগুলি উৎসর্গীকৃত হোত, সেই কাণ্ডকে তাই 'পবমাণকাণ্ড' বলা হোত। তিনটি কাণ্ডের তিনটি দেবতা ওকার তথা অ+উ+ম-এর প্রকাশক বা প্রতীক ছিল। তাছাড়া ৫৫টি পদযুক্ত একটি আরণ্য বা আরণ্যাকাণ্ড এবং ১০টি পদযুক্ত 'মহানর্য্যার্চিক' নামে একটি পরিশিষ্টও ছিল। সুতরাং এই সকল কাণ্ড ও পরিশিষ্টের সর্বমুদ্র পদসংখ্যা ছিল ৬৫০টি।

উত্তরার্চিকে ১১টি প্রপাঠক এবং সেগুলি বিভক্ত ছিল ২২টি অর্ধে। সেই অর্ধগুলি আবার ১১৯টি কাণ্ডে বিভক্ত এবং প্রত্যেকটিতে থাকতো বিভিন্ন সংখ্যার সূক্ত। মোট ৪০০টি ছিল সূক্ত এবং ১২২৫টি ঋক্। সেগুলিকে কেউ কেউ ন'টি প্রপাঠকে বিভক্ত করেন। তাদের মধ্যে প্রথম পাঁচটি প্রপাঠকে ছ'টি কোরে অর্ধ এবং বাকি চারিটি প্রপাঠকে তিনটি কোরে অর্ধ—মোট ২২-টি অর্ধ ছিল। আবার উত্তরার্চিকে ছিল ১৮৭টি ত্রিঋচ্ এবং তাদের মধ্যে পূর্বার্চিকে মাত্র ২২৬-টি যোনির সমাবেশ ছিল। বাকি ৬১-টি সোমযাগের যোনি (ঋক্) প্রাতঃসরবনে ব্যবহারের উদ্দেশ্যে ছিল, কিন্তু সেগুলি লুপ্ত যোনির মতো পড়ে থাকতো। বর্তমানে ঋগ্বেদের শাকল বা শাকল্য-শাখার পাঠে সমাবেদে উল্লিখিত ১০৫টি মন্ত্রের কোন সন্ধান পাওয়া যায় না। মনে হয় কোন লুপ্ত শাখার অনুসন্ধান করলে ঐ মন্ত্রগুলি পাওয়া যেতে পারে।

সামবেদই সঙ্গীতের মূল তা আগেই বলেছি। বিভিন্ন ব্রাহ্মণ, পুরাণ, উপনিষদ ও সঙ্গীতশাস্ত্রে সামবেদের প্রশংসা করা হয়েছে। অবশ্য পরবর্তী স্মৃতিশাস্ত্রে সামবেদ ও সামগানের নিন্দাও করা হয়েছে। অনেকের মতে সামগান গাওয়া হোত মাত্র উদাত্ত, অহুদাত্ত ও ঋষিত তিনটি স্বরে। কিন্তু

আসলে জুষ্টাদি বৈদিক পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরেও সাম গান করা হোত এবং এ' সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে। বৈদিক গ্রন্থে 'স্বরমণ্ডল' শব্টির উল্লেখ দেখি। শিক্ষাকার নারদ স্বরমণ্ডলের উল্লেখ করেছেন : "সপ্তস্বরঃ ত্রয়োগ্রামা মূর্ছনাস্বকবিশ্ৰুতিঃ তানা একোন-পঞ্চাশৎ ইত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্" (২।৪)। স্বরমণ্ডল অর্থে সাত স্বর, তিন গ্রাম, একুশ মূর্ছনা ও ঊনপঞ্চাশ তানের একত্র সমাবেশ। শিক্ষায় নারদ যে সাতস্বরের উল্লেখ করেছেন তা নিছক বৈদিক জুষ্টাদি নয়, লৌকিক ষড়্জাদি স্বরকেও তিনি গ্রহণ করেছেন। বৈদিক সামগানে ষড়্জাদি স্বরের ব্যবহার হোত কিনা তার প্রমাণ নেই, তবে শিক্ষাকার নারদ যে স্বরমণ্ডলের কথা উল্লেখ করেছেন তা সামগানের যুগের শেষের দিকের বিকাশ। তবে এটা ঠিক যে, সামগানে পাঁচ থেকে সাতস্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির ব্যবহার ছিল এবং গানের সঙ্গে থাকত বীণা ও মৃদঙ্গাদি বাজ্ঞ এবং সামগ-পুরনারীদের ছন্দায়িত নৃত্য।

বৈদিক যুগেই যে সাত স্বরের বিকাশ হয়েছিল তার অপর একটি প্রমাণ পাই ১০।৩২।৪ ঋকমন্ত্র থেকে। ১০।৩২।৪ থেকে আছে : "মাতা জনস্বয়ং পুংস্ত পূর্ব্যাহতি বাণস্ত সপ্তধাতুরিঞ্জনঃ"। শততন্ত্রীবীণা 'বাণ'-এর সঙ্গে সপ্তধাতু যুক্ত থাকার সারণ সপ্তধাতুকে সপ্ত স্বর বোলে ব্যাখ্যা করেছেন : "বাণস্ত বাজস্ত সপ্তধাতুঃ নিষাদাদিসপ্তস্বরোপেতো জনঃ অভিগচ্ছতি তৎ তদুপগো-পেত্য ভাবঃ"। 'বাণ'-বীণায় ("শতসংখ্যাতিস্তন্ত্রীভিযুক্তং বীণাবিশেষম্") একশোটি তন্ত্রী সংযুক্ত থাকত, কিন্তু সেই একশোটি তারে স্পর্শিত হোত সাতটি মাত্র স্বর। জার্মান মনীষী ম্যাক্স মুলার 'বাণ' ও 'ধাতু' এই দু'য়ের অর্থ বিস্তৃত করেছেন, কিন্তু রমেশচন্দ্র দত্ত 'বাণ' অর্থে একশো তন্ত্রীযুক্ত বীণা এবং 'সপ্তধাতু' অর্থে সাতস্বর অর্থই গ্রহণ করেছেন পূর্বেই বলেছি। অথর্ববেদেও নৃত্যের প্রসঙ্গে আছে : "কো বাণম্ কো নৃত্যো মর্ধো" (১০।২।২৭)। 'ধাতু' অর্থে নাদ বা শব্দ এবং 'সঙ্গীত-দামোদর'-গ্রন্থকর্তা নারদ পরবর্তীকালে এই অর্থই গ্রহণ করেছেন : "তত্র নাদাত্মকো ধাতুঃ"। হুতরাং বৈদিক বীণা বাণে যে সাতটি ধাতু বা শব্দ তথা স্বরের লীলায়ণ ছিল একথা স্বীকার্য। তবে সারণ বলেছেন : "সপ্তধাতুঃ নিষাদাদিসপ্তস্বরোপেতো * *,—"নিষাদ, ধৈবত প্রভৃতি সাতটি লৌকিক স্বর—এ' সিদ্ধান্ত গ্রহণযোগ্য কিনা চিন্তার বিষয়, কেননা বৈদিক বীণা বাণযন্ত্রে জুষ্টাদি সাত স্বরের লীলায়ণ ছিল। লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর গাঢ় ও অভিজাত দেশী গানের স্বর। মোটকথা ঋকমন্ত্রে

‘বাণ’-এর প্রসঙ্গে ‘সপ্তধাতু’ শব্দ বৈদিক যুগে সাতস্বরের বিকাশ যে প্রমাণ করে এ’বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। একথা ঠিক যে সাতস্বরের বিকাশ বৈদিক যুগে হোলেও বৈদিক গান সামগানে শাখাভেদে বিভিন্ন সংখ্যার স্বরের ব্যবহার হোত এবং শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যই তার প্রমাণ। তবে বেশীর ভাগ সাম পাঁচ স্বরে গান করা হোত। ছ’স্বরে এবং সাতস্বরেও গানের প্রচলন ছিল একথা পূর্বে আলোচনা করেছি।

॥ সামগানের প্রভৃতি ও রীতি ॥

সামগায়ী বা সামগেরা মোটামুটি দু’ভাগে বিভক্ত ছিলেন : উদ্গাত্রী ও প্রস্তোত্রী। বৃহদ্ ও রথন্তর প্রভৃতি সামগুলি নির্দিষ্ট পদ-সংযোগে গান করা হোত। এই পদগুলিকে স্বকীয়পদ বলা হোত। কোন যোগে যখনই রথন্তর অথবা বৃহদসাম গাইবার নির্দেশ থাকত তখনি বুঝতে হতো সর্বদা ঐ নির্দিষ্ট স্বকীয়পদই গান করতে হবে (—ব্রাহ্মণ ২।১২)। কখনো কখনো অপরাপর পদ যোজনা কোরে গান করারও রীতি ছিল। যেমন উল্লিখিত হয়েছে : “কবতীষু রথন্তরং গায়তে” ; পদের এই ‘কবতী’-শব্দ তথা “কয়াশ্চিত্র আ-ভুবৎ” প্রভৃতি এবং আর দুটি পদ বামদেব্যাসামের স্বকীয়পদকে বোঝায়, অর্থাৎ এ’ ধরণের ভিন্ন নির্দেশ থাকলে বুঝতে হবে এগুলিকে বামদেব্যাসামের পরিবর্তে রথন্তরসামেই গান করতে হবে। বিভিন্ন যাগসম্পর্কে এ-ধরণের আরো অনেক ভিন্ন ভিন্ন সামের পরিচয় পাওয়া যায়। এমন কি একই স্তোত্রে বিভিন্ন ধরণের সামের ব্যবহার হোত। ঋগ্বেদে এ-ধরণের গায়ত্র, বৃহদ্, বিরূপ, রৈবত প্রভৃতি সামের উল্লেখ পাওয়া যায়।

যজ্ঞকর্মে যখন স্তোত্র গান করা হোত তখন প্রত্যেকটি স্তোত্র কতকগুলি ভক্তিতে ভাগ করা থাকত এবং বিভিন্ন যাজ্ঞিক সামগেরা ঐ সকল ভক্তি গান করতেন। ভক্তিগুলির সংখ্যা কখনো পাঁচটি ও কখনো বা সাতটি গণনা করা হোত। পাঁচটি ভক্তির সাধারণ নাম ছিল প্রোষা, উদগীথ, প্রতিহার, উপদ্রব ও নিধন। প্রস্তোত্রী পুরোহিতেরা প্রোষা, উদ্গাত্রীরা উদ্গান, প্রতিহারীরা প্রতিহার, উদ্গাত্রীরা উপদ্রব এবং অগ্র সকল যাজ্ঞিক পুরোহিতেরা নিধান ভক্তি গান করতেন। সামগান আরম্ভ করার আগে সকল সামগ ‘হুম্’ এই শব্দ উচ্চারণ করতেন। শাট্যায়ন বা শাট্যায়নব্রাহ্মণে (১।১২।৭) একে ‘হিংকার’ বলে : “সকুং হিংকপ্যেবহিংপবমানেন স্তবীরণ্”। ‘ওম্’ উচ্চারণ

কোরেও সকল উদ্গীথগান আরম্ভ হোত। যেমন শাট্যায়নের ভাষ্যে (৬।১০।১৩) উল্লিখিত হয়েছে : “সর্বেষাং ওকারেণোদগীথগানম্”। পুনরায় শাট্যায়নের ভাষ্যে (৬।১০।১) উল্লেখ করা হয়েছে : “স্তোত্রগতস্ত সায়ঃ প্রস্তাবোদগীথ-প্রতিহারোপদ্রবনিধনানি ভক্তয়ঃ তৎপাক্ষবিধাভিত্যুক্তম্ তত্র প্রথম ভক্তিঃ প্রস্তাবঃ”। পক্ষবিধস্তোত্রে (১।১) সাতটি ভক্তির উল্লেখ আছে : “প্রস্তাবো-দগীথপ্রতিহারোপদ্রবনিধনানি ভক্তয়ঃ তৎপাক্ষবিধাং স্তবম্ ব্যাখ্যান্তামঃ। ওকার-হিংকারাভ্যাং সামবিধাম্”। মন্ত্রব্রাহ্মণে পক্ষ ও সপ্ত এই দু’রকম সামেরই উল্লেখ আছে।^৩ বিবরণকার বলেছেন : “প্রস্তাবস্তত উদ্গীথঃ প্রতিহারোপদ্রবৌ তথা নিধনং পক্ষমেত্যাছঃ হিংকারঃ প্রণব এব চ”। পক্ষবিধ ও সপ্তবিধ সামশ্রেণী-দুটির পার্থক্য হোল সপ্তবিধসামে ওকার ও হিংকার দুইই থাকে, আর পক্ষবিধসামে থাকে যেকোন একটি। তাণ্ড্যব্রাহ্মণ (৪।২।২), ছান্দোগ্য-উপনিষৎ (২।২।১), সপ্তবিধসাম (২।১০।৩) প্রভৃতিতে উপদ্রবের উল্লেখ আছে। বহিষ্পবমানের পাঁচটি পদে ভিন্ন ভিন্ন নিধনের বর্ণনা আছে এবং সেগুলির নাম—সাং, সাম, স্তবঃ, ইড়া, বাক্। শেষ চারটি পদে নিধন হোল ‘আ’ (শাট্যায়ন ব্রা° ৭।১৩।৭)। সায়ণ নিধনগুলির অর্থ করেছেন : “নিধনং নাম পক্ষভিস্‌সপ্তভির্বা ভাগৈকপেতস্ত সায় অস্তিমো ভাগঃ”। পক্ষবিধ ও সপ্তবিধসামেষ্ট শেষভক্তি নিধন।

যেকোন যজ্ঞে স্তোত্র গান করতেন অধ্বযুঁ, প্রস্তোত্রী, প্রতিহত্রী, উদ্গাত্রী ও ব্রহ্মা। অবশ্য প্রত্যেকের করণীয় থাকত ভিন্ন ভিন্ন।^৪ সমস্ত যাগকর্ম সম্পন্ন হোত ব্রহ্মার তত্ত্বাবধানে। তিনি সকল পুরোহিত তথা ব্রাহ্মণদের চেয়ে শিক্ষিত ও জ্ঞানী। অধ্বযুঁ জল আনার জ্ঞা হয়তো ব্রহ্মার কাছ থেকে অহুমতি চাইতেন, ব্রহ্মা বলতেন ‘ওম্’ অর্থাৎ ‘ইয়া’ (Cf. জাহ্নব ১২।২।২৮ ; শাট্যায়ন ৪।১০।২২)। ব্রহ্মা চতুর্বেদবিশারদ হতেন : “ব্রহ্মা সর্ববিদু” (নিরুক্ত) ; “স চ ব্রহ্মা বেদত্রয়োক্ত সর্বকর্মাভিজ্ঞঃ” (সায়ণ)। ঐতরেয়-ব্রাহ্মণে (২।৫।৮) আছে : “তদাচ্ছর্ষহাবাদা যচ্ ঋচৈব হোত্রং ক্রিয়তে যজুর্বা আধ্বর্ষবং সায়ান উদ্গীথং ব্যারক্সা ত্রয়ীবিদ্যা ভবতি অথ কেন ব্রহ্মস্বং ক্রিয়তে ইতি ত্রয়া বিদ্যায়া ইতি ত্রয়াং”। শতপথব্রাহ্মণেও (২।৫।৮।৪)

৩। পাঁচটি ভক্তিবৃত্ত পক্ষবিধসাম ও সাতটি ভক্তিবৃত্ত হোলে সপ্তবিধসাম হয়।

৪। Cf. অধ্যাপক কিথ : *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol. (1825), pp. 20—21,

আছে : “অথ কেন ব্রহ্মা-অনমৈবব্রহ্মা”। যজ্ঞের অধ্যাত্ম সম্পদ নির্ভর করতো ব্রহ্মার জ্ঞান ও অভিজ্ঞতার উপর (Cf. বৃহদারণ্যক-উপনিষৎ ৩।১।৯ ছান্দোগ্য-উপনিষৎ ৪।১।৭।৮)। ঋগ্বেদে (১০।৭।১।১১) চারজন পুরোহিতের ইতিকর্তব্যতা উল্লিখিত হয়েছে : “ঋচাং ত্বঃ পোষমান্তে পুপুষান্ গায়ত্রং হো গায়তি শকরীষু ব্রহ্মা হো বদতি জাতাবিদ্যাং যজ্ঞশ্চ মাভ্যাং বিভিমীত উ ত্বঃ”। নিরুক্তকার যাক্ষ পুরোহিতদের কর্তব্য নির্ণয় কোরে এই ঋক্-মন্ত্রের ব্যাখ্যা করেছেন। আচার্য সায়ণ ঋক্ ও সামবেদের ভাষ্যভূমিকায় পুরোহিতদের ইতিকর্তব্যতা-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : যজুর্বেদের পুরোহিত অধ্বযুঁ যজ্ঞশরীর নির্মাণ করতেন, ঋক্বেদিক পুরোহিত উদগাত্রী সামবেদ থেকে সামগান করতেন, ব্রহ্মা-পুরোহিত যজ্ঞের সকল প্রত্যাবায় ও ক্রটি-বিচ্যুতি সংশোধন করতেন। বৈদিক যুগের যজ্ঞনিয়ন্তা ব্রহ্মার চার (কোন মতে তিন) বেদে পারদণিতার ধারণা থেকেই পরবর্তী পৌরাণিক যুগে সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মার চার মুখ কল্পিত হয়েছিল বোলে মনে হয়, কেননা পুরাণের ব্রহ্মা চারটি দিকের প্রতীক অথবা দ্রষ্টা হিসাবে চারমুখবিশিষ্ট। বৈদিক যুগের চারবেদ পৌরাণিক যুগে ব্রহ্মার চারমুখে পরিণত হওয়াও অস্বাভাবিক নয়। তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ (৬।৭।১২), আপস্তম্বধর্মসূত্র (১২।১।৭।১২), শাট্যায়ন (১।২।২৬) ও দ্রাহ্মায়ণব্রাহ্মণ (২।৪।৬) প্রভৃতিতে যজ্ঞকারীদের করণীয় কর্ম ও সামগানরীতি সম্বন্ধে উল্লিখিত হয়েছে। জৈমিনীয়ব্রাহ্মণেও (৩।৭।৩০) যজ্ঞবিধির উল্লেখ আছে। যজ্ঞে বহিষ্পবমানস্তোত্রে সামগেরা কিভাবে সামগান করতেন তার বিবরণ আছে। উদগাত্রী সামবেদ থেকে গান করতেন : “উদগাতা সামবেদেন” (Cf. শতপথব্রাহ্মণ ২।৫।৮।৪ ; শাট্যায়ন ৪।১০।৭)। দ্রাহ্মায়ণে (১২।২।৬-৭) আছে : “তানি উদগাতৃকর্ভকে উদগাতা সামবেদেন ইতি শ্রুতেঃ”। শাট্যায়নে (১।১।৪) আছে : “একশ্রুতিবিধানাং কর্মাণি চ উদগাতৈব কুর্বাং অনাদেশে”। সোমযাগে সামবেদে সামগদের যা কর্তব্য, ঋগ্বেদে হোতা প্রভৃতি পুরোহিতদের কর্তব্য তা থেকে ভিন্ন (Cf. শতপথব্রাহ্মণ ২।৫।৮।৪)। শতপথ, ঐতরেয় প্রভৃতি ব্রাহ্মণে এ’ সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে পরিচয় দেওয়া হয়েছে।*

সামবিধানব্রাহ্মণের প্রসঙ্গে প্রব্ধের সত্যব্রত সামশ্রমী বলেছেন : শ্রৌতব্রাহ্মণে ও যজুর্বিংশব্রাহ্মণে যজ্ঞাধিকারীদের স্বর্গাদি ফললাভের অন্ত একাহ, অহীন ও সত্র নামক সোমযাগের ও অন্ত্যান্ত বিচিত্র যজ্ঞের ঔৎগাজ (গান) বিহিত। সামবিধান নামক তৃতীয় ব্রাহ্মণে যাগ-যজ্ঞাদির অহুষ্ঠানে অসমর্থ ব্রাহ্মণদের সম্বন্ধে বিভিন্ন কৃচ্ছাদি, ত্রিবিধ ব্রত, উপপাতক, মহাপাতক প্রভৃতির প্রায়শ্চিত্তের ব্যবস্থা আছে। তাছাড়া রুদ্রসংহিতা, বিষ্ণুসংহিতা প্রভৃতিতে সপ্তবিধ সামসমষ্টি বিহিত হয়েছে। অধ্যাপক কিথ বলেছেন : “And the Sāmavidhāna are of some value as dealing with magic practice of varied kinds”। সামবিধান-ব্রাহ্মণে তিনটি অধ্যায় বা প্রপাঠক আছে : প্রথম প্রপাঠকে আট, দ্বিতীয় প্রপাঠকে আট, তৃতীয় প্রপাঠকে নয়—মোট পঁচিশটি কাণ্ড। এদের মধ্যে মাত্র প্রথম প্রপাঠকে প্রথম কাণ্ডেই বৈদিক সামগানের ও স্বরের পরিচয় আছে। অবশিষ্ট প্রপাঠক বা কাণ্ডগুলিতে অগ্ন্যাধ্যান, পবমাণেষ্টি, দর্শপূর্ণ্যমাস অগ্নিহোত্র, ঐষ্টিক চাতুর্মাস্ত্র, পান্ডক চাতুর্মাস্ত্র, পণ্ডবন্ধ, অবিকৃতি সৌত্রামণী, কোকিল-সৌত্রামণী, অগ্নিষ্টোম, উক্থা, ষোড়শী, অতিরাত্র, বাজপেয়, আপ্তোর্থাম, দ্বাদশাহ, গবায়নসত্র, ক্ষুল্লকতাপশ্চিত্তসত্র, শতাক্ষসত্র, সহস্রাক্ষসত্র প্রভৃতি যজ্ঞের এবং তাদের বিধি ও ফলের বিবরণ আছে। তাছাড়া শাস্তি-স্বস্ত্যয়ন, মারণ, উচ্চাটন, বশীকরণ প্রভৃতি অভিচারিক কর্মেরও পরিচয় আছে। সামবিধানব্রাহ্মণ অথর্ববেদের সঙ্গে না হোয়ে সামবেদের সঙ্গে কেন সম্পর্কিত হোল তা বিচারের বিষয়।

সামবিধানব্রাহ্মণে ক্রুষ্ট, অতিক্রুষ্ট বা ক্রুষ্টতম স্বর থেকে স্বরসংখ্যা আরম্ভ করা হয়েছে। বৈদিক সামগানের স্বর সাতটি : ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মস্ত্র ও অতিস্বার্থ। মস্ত্র ও অতিস্বার্থ যথাক্রমে পঞ্চম ও ষষ্ঠ স্বর। ক্রুষ্ট বা ক্রুষ্টতমকে প্রথম হিসাবে গণনা করলেও তা সপ্তম স্বর হিসাবে গণ্য, কেননা নারদীশিক্ষায় ক্রম ভিন্ন হোলেও নামকরণে সমানই আছে। ঋকপ্রাতিশাখ্যে (১৭।১৭) বৈদিক ও সঙ্গে সঙ্গে লৌকিক সাত স্বরকে ‘ষম’ বা ষোনি বলা হয়েছে, কেননা গানের অধিষ্ঠান ও কারণই (cause) সাতস্বর।

‘ষম’ শব্দের ব্যাখ্যা আমরা পূর্বে করেছি। ঋকপ্রাতিশাখ্যে লৌকিক ও বৈদিক দু’রকম স্বরের পরিচয় আছে, কিন্তু উভয়ের বিকাশ বা গতিকে ভিন্ন বলা হয়েছে। যেমন বৈদিক স্বরের গতি অবরোহণক্রমে ও লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের গতি আরোহণক্রমে। ঋকপ্রাতিশাখ্যে আছে : “যে সপ্তস্বরঃ ষড়্জঋষভগান্ধারাদয়ো গান্ধর্ববেদে সমান্বতা, যে বা ক্রুষ্ট-প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মজ্রাতিস্বাধাঃ সামসু নিগদিতাঃ তে সমা বিদিতব্যাঃ”।* এ-থেকে বোঝা যায় যে, ঋকপ্রাতিশাখ্য ও নারদীশিকার সময়ে কেন, তার পূর্বে থেকেই বৈদিকের মতো লৌকিক ষড়্জাদি স্বরেরও প্রচলন ছিল। সামবিধানের ১ম প্রপাঠক ১ম কাণ্ড ৩য় মন্ত্রে সামস্বর ক্রুষ্টাদির অধিপতিদেবতাদের পরিচয় আছে এবং অধ্যাত্মভূমি ভারতবর্ষের পক্ষে এ’ ধরণী স্বাভাবিক। সামবিধানের ৩য় মন্ত্রে বলা হয়েছে,

॥ তদ্যোদ্যৌ ক্রুষ্টতম ইব সাম্নঃ স্বরন্তং দেবা উপজীবন্তি, যোহবরোহাং প্রথমন্তং মনুষ্যা, যো দ্বিতীয়ন্তং গন্ধর্বাঙ্গরসো, যতৃতীয়ন্তং পশবো যচ্চতুর্থন্তং পিতরো, যে চাণ্ডেযু শেরতে যঃ পঞ্চমন্তমস্বররক্ষাংসি যোহস্ত্যন্তমোষধয়ো বনশ্পতয়ো যচ্চাশ্রজ্জগং তস্মাদাহঃ সার্মৈবামমিতি সাম হেবামুপজীবনং প্রায়চ্ছদুপজীবনীয়ো ভবতি য এবং বেদ ॥

সামগানে প্রথমানি বৈদিক সাতস্বর লীলায়িত। সাতস্বরের মধ্যে অত্যন্ত উচ্চ ক্রুষ্টস্বরে ইজ্রাদি দেবতার। পরিতৃপ্ত হন। প্রথম স্বরে মনুষ্যেরা, দ্বিতীয়ে গন্ধর্ব ও অঙ্গরাগণ, তৃতীয়ে পশুরা, চতুর্থে পিতৃগণ ও বিশ্বের অগ্নাগ্ন সকল প্রাণী, পঞ্চমে অসুর ও রাক্ষসেরা এবং অস্ত্য তথা ষষ্ঠে বৃক্ষলতা প্রভৃতি প্রীত হয়। তত্ত্বদর্শীরা তাই সামস্বর ও সামগানকে অন্ন বলেন, কেননা বিশ্বচরাচর সমস্তই সামকে অবলম্বন কোরে বেঁচে থাকে ও আনন্দ লাভ করে। আচার্য সামগ এই মন্ত্রের ভাঙ্গে বলেছেন এক উপাংশ ব্যতীত সকল বাক্যই (ধনি বা শব্দই) মজ্র, মধ্য ও উত্তম বা তার এই তিনটি স্থানের মাধ্যমে অভিযুক্ত হয়। বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে দেখলেও ওকার তথা অ+উ+ম অক্ষর বা উচ্চারণকম শব্দ-তিনটির ভিতর দিয়ে যেমন বিশ্বের সকল শব্দের, কথার ও বাক্যের প্রকাশ হয় তেমনি উচ্চ, মধ্যম ও নীচ (তার, মধ্য ও মজ্র) এই তিন স্থানের মাধ্যমে সকল রকমের শব্দই

বাইরের জগতে প্রকাশ পায় : “উপাংশব্যতিরিক্তাঃ সৰ্বা বাচো মন্ত্ৰ-মধ্যমোত্তমভেদেন ত্রিস্থানা ভবন্তি” । সাধারণ এ’সম্বন্ধে বলেছেন,

। তত্র মন্ত্ৰস্থানা বাক্ সপ্তযমা ক্রুষ্ঠাদিসপ্তস্বররূপেত্যর্থঃ । ক্রুষ্ঠাদয় এক যমা উচ্যন্তে । তে চোত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি । এবং মধ্যমস্তোমস্থানে মধ্যমোত্তমস্থানে অপি বাচো বেদিতব্যে । অম্মমেবার্থং শৌনক আহ—
‘পরিষদমন্ত্ৰমধ্যমোত্তমস্থানাগ্রাহঃ সপ্তযমানি বাচঃ অনন্তরঞ্চাজ যমোহবিশিষ্টঃ সপ্তস্বরী যে যমাস্তে পৃথগ্’ ইতি । অনন্তরমিত্যশ্চ বাক্যশাস্ত্রমর্থঃ—যেষু যমেবু ‘অনন্তরঃ’ অব্যবহিতো ‘যমঃ’, সঃ ‘অবিশিষ্টঃ’ অস্পষ্টবিশিষ্ট ইত্যর্থঃ, বিপ্রকৃষ্টো যমো ভেদেন জাতুং শক্যতে, ন সন্নিহত ইতি । সপ্তস্বরী ইত্যশাস্ত্রমর্থঃ—যে যমা ইত্যুক্তাঃ ‘সপ্ত’ তে ‘স্বরঃ’ বড়্জাদয়ঃ * * ‘পৃথগ্’ বড়্জাদিভ্যোহশ্চে বা বোদ্ধব্যঃ । এবং সতি ‘তৎ’ তেষু ক্রুষ্ঠাদিসংজ্ঞকেষু বড়্জাদিসপ্তস্বরেষু মধ্যে ‘যাহসৌ সাম্নঃ সৰ্বদ্বী ‘ক্ৰুষ্ঠতম ইব’ ॥

প্রথম প্রপাঠক ১ম খণ্ডের ৪র্থ মন্ত্ৰে ক্রুষ্ঠাদি সাত স্বরকে সামসমূহের মাংস, অস্থি, লোম প্রভৃতি কল্পনা করা হয়েছে । মোটকথা সাত স্বরই সামগানের আশ্রয় ও মাধ্যম । তবে সামবিধানব্রহ্মণে আছে ঋকরূপ বাক্যই সামের অধিষ্ঠান; যা ঋক্ নামে প্রসিদ্ধ, তাই বাক্য; বাক্যরূপ ঋকেই রথন্তর প্রভৃতি সামগান অধিষ্ঠিত : “বাগ্ভাব সাম্নঃ প্রতিষ্ঠা যদেতদ্বাগিভাগেব সচি সাম প্রতিষ্ঠিতম্” । ঋকগুলিতে স্বর যোজনা কোরে গান করলে তাকে সাম বা সামগান বলে, সুতরাং ঋকই ‘যোনি’ বা কারণ, ঋকই সামগানের অধিষ্ঠান বা আশ্রয় । এ-সম্বন্ধে আচার্য সাধারণ বলেছেন : “ঋচি গায়ত্র্যাদিচ্ছন্দোবছায়াং ‘সাম’ গীতাত্মকং রথন্তরাদি প্রতিষ্ঠিতম্” । আধুনিক কালে বাক্য বা বাণী বড়—কি হ্রস্ব বড় এই নিয়ে বাদানুবাদের সৃষ্টি হয়, কিন্তু ইতিহাসের দিকে দৃষ্টিপাত করলে দেখি, ঋক্ তথা বাক্যকে নিয়েই স্বর গানরূপে সমাজে প্রতিষ্ঠা লাভ করেছে । সঙ্গীতের জগতে হ্রস্বই বড় এ-বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই, কিন্তু মনে ভাবপ্রকাশক ভাষা বা কথার উপযোগিতাকেও অস্বীকার করা যায় না । গান বা সঙ্গীত সেজন্য কথা ও স্বরের বেণীবন্ধনে অখণ্ডভাবে রূপায়িত । বৈদিক সামগানেও তাই ছিল । বৈদিকোক্তর যুগে এবং মোঘল রাজত্বের আমলেও কথার সঙ্গে স্বরের পরমসৌহার্দ্য ছিল । কথাবিহীন আলাপের সৃষ্টি পরবর্তী যুগে হয়, কিন্তু তাহলেও আলাপে ভাবার প্রয়োজনীয়তাকে বাদ দেওয়া হয়নি, তথাকথিত

নিরর্থক 'ওম্ হরি ওম্, তানুম্ তানানা দিম্, তানা দেরে দেরে' শব্দগুলি অর্থ ও ভাবের ভাষা ও বাক্যেরই প্রকাশক। সামবিধানব্রাহ্মণের ১ম প্রপাঠক ১ম কাণ্ড ৫ম মন্ত্রে আমরা পাই,

॥ স যদা গায়ত্রং বৃহত্যাং গায়তি বার্বিতং জগত্যাং জাগতং ত্রিষ্টুভি সমতাং চাপন্ততে তন্মাদেতৎসামেত্যাহ সমা উ হ বা অশ্বিন্হুনাংসি সাম্যাদিতি' তৎসামঃ সামত্বং ক্রুষ্ঠঃ প্রজাপত্যো ব্রাহ্মো বা বৈশ্বদেবো বাদিত্যানাং প্রথমঃ সাধ্যানাং দ্বিতীয়োহগ্নেতৃতীয়ো বার্যোশ্চতুর্থঃ সৌমো মজ্রো মিজ্রাবরুণয়োৱতিস্বাৰ্ধঃ ॥

সামগায়ী বা সামগ উদগাতা যখন ঋক্छন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম বৃহতীছন্দের ঋকে ও বৃহতীছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম জগতীছন্দের ঋকে এবং জগতীছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম ত্রিষ্টুপছন্দের ঋকে গান করেন তখন তিনি সামগানে বিচিত্র ছন্দের সাম্য অবগত হন। সেই সাম্য বা সমতার জন্মই 'সাম'-শব্দের সার্থকতা। ছন্দসকল বিচিত্র হোলেও সামগানের সময়ে সবগুলিরই সমতা সিদ্ধ হয় এবং তাই সামের সামত্ব। ক্রুষ্ঠস্বরের অধিপতি প্রজাপতি, কেননা প্রজাপতি ক্রুষ্ঠস্বরের বিকাশে প্রীত হন। ক্রুষ্ঠস্বরের দেবতা বা অধিদেবতা বিষ্ণুদেব। তাছাড়া প্রথমস্বরের অধিদেবতা আদিত্যগণ, দ্বিতীয়ের সাধ্যগণ, তৃতীয়ের অগ্নি, চতুর্থের বায়ু, মজ্রের (পঞ্চমস্বরের) সৌম বা চন্দ্র ও ষষ্ঠ অতিস্বার্থের মিত্র ও বরুণ অধিদেবতা। এঁরা সকলেই নিজের নিজের স্বরে প্রীতি লাভ করেন।

সামগানে যে ছন্দের ব্যবহার হোত তা ৪র্থ মন্ত্র থেকে জানা যায়। সামের সামত্ব সমতার, অর্থাৎ সামগান বিভিন্ন ছন্দের মাধ্যমে গান করা হোলেও সামগানরূপেই তা পরিচিত, আর সকল ছন্দ সামগানে মিলিত হোয়ে সমতা (harmony) সৃষ্টি করত। ভারতীয় সঙ্গীতে স্বরসম্বাদ বা melody-রই নাকি প্রাধান্য, স্বরসাম্য বা harmony-র কোন স্থান নাই। কিন্তু একথা সত্য নয় এবং আধুনিক কালের সঙ্গীতপদ্ধতি দেখে ঐ সিদ্ধান্ত করা সমীচীনও নয়। বৈদিক সামগানে স্বরসম্বাদ ও স্বরসাম্য অর্থাৎ melody ও harmony দুইই ছিল। বিভিন্ন স্বরের মধ্যে মিলনের উপরও সামগেরা জানতেন, কালক্রমে সে-সম্বন্ধের জ্ঞান সমাজে লোপ পেয়েছে একথাই মনে

হয়। আচার্য সায়ণ সামের সাম্য অর্থ ভিন্নভাবে করেছেন। তিনি বলেছেন: “যস্মাৎ সমানাম্বাঘ্ৰিচি বহুনি সামানি গীয়ন্তে, ‘তৎ’ তস্মাৎ অপি সায়ঃ সামত্বং সম্পন্নমিতি”,—অর্থাৎ একই ঋকে বা বাক্যে যদি বিচিত্র-সামগান করা অথবা একই ঋকে সামগান অসংখ্যভাবে প্রকাশ করা সম্ভব বোলে সামগানের সার্থকতা সম্পন্ন। স্বরের সঙ্গে দেবতাদের সম্পর্কের ব্রহ্মও সাধনমূলক।

সামবিধানব্রাহ্মণে বিভিন্ন সামের নামোল্লেখ আছে, যেমন রৌরব, যৌধাজয়, স্ববর্মহা, স্ববর্মদ্বা, বামদেবা, বৈরূপ, মহানারী, রেবতী, গায়ত্রী, অমৃতসংহিতা, মধুচ্ছন্দস, বারাহ বা বরাহ, পুরুষত্রয়, পিতৃসংহিতা, কানী, উত্তর, প্রাণ, অপান, ভ্রাজা, অভ্রাজা, শুক্র, চন্দ্র, সেতু, রাজন, রৌহিণ, শুদ্ধাশুদ্বীয়, কদাচন, নোধস, শ্রৈত, মহানারী প্রভৃতি। বিভিন্ন ঋকের নামকরণও করা হয়েছে বিভিন্নভাবে, যেমন অগ্নিমূর্ধা, যুতবতী শম্পদম্ প্রভৃতি। বিভিন্ন ব্রতে বিভিন্ন ঋক ও সামের প্রচলন ছিল। সামবিধানব্রাহ্মণের সামগুলি কামনামূলক, কোন-না-কোন কামনা পরিপূরণের জন্ত ব্রতে, যজ্ঞে বা সত্রে সামগান করা হোত। ঋকে সংযোজিত স্বরের অধিপতি দেবতারা কামনাপূরণের সহায়ক মাত্র। ব্রাহ্মণগুলি তাই প্রধানতঃ কামনামূলক, চিরবন্ধনবিহীনতার শান্তি ও স্বাধীনতা তারা দিতে পারে না। কিন্তু আরণ্যক ও উপনিষদগুলি মুক্তির পথপ্রদর্শক, শান্তিকামীরা তাই আরণ্যক ও উপনিষদের পথচারী।

পঞ্চম অধ্যায়

॥ আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীতের উপাদান ॥

(খ্রীষ্টপূর্ব ১৪০০—খ্রীষ্টপূর্ব ৭০০)

উপনিষদগুলি বেদের জ্ঞানকাণ্ড, কেনন। এগুলিতে জ্ঞানের অর্থাৎ আত্মবিচার ও আত্মজ্ঞানের উপদেশ আছে। উপনিষৎ বেদান্ত নামে পরিচিত : “বেদান্তো নামোপনিষৎপ্রমাণম্”। ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলিতে যাগযজ্ঞ ও স্বর্গপ্রাপ্তির কথা আছে। মীমাংসাসাধ্ব, মীমাংসাদর্শন বা পূর্বমীমাংসা ব্রাহ্মণসাহিত্যেরই প্রতিচ্ছায়া। পূর্বমীমাংসার কর্ম তথা যাগযজ্ঞের প্রাধাত্য এবং উত্তরমীমাংসার অধ্যাত্মবিচার বিচার ও উপদেশ আছে। উপনিষৎ উত্তরমীমাংসার আশ্রয়, তাই সদানন্দ যতি উত্তরমীমাংসা বা শারীরকনুত্র প্রভৃতিকে উপনিষদের উপকারী বা সহায়ক (অঙ্গ) বলেছেন : “তদুপকারীণি শারীরকনুত্রাদীনি চ”।

বেদের বিভিন্ন শাখা। বৈদিকযুগে যে বিভিন্ন গোষ্ঠী ও বিচিত্র কচিসম্পন্ন লোক ছিল বেদের শাখাগুলিই তার প্রমাণ। বিচিত্র শাখার জন্তু ভিন্ন ভিন্ন ব্যাকরণ ও স্বরশাস্ত্ররূপ শিক্ষা রচিত হয়েছিল। বেদের ব্যাকরণগুলির মোটামুটি নাম ‘প্রাতিশাখ্য’। বেদের প্রাতিশাখ্য ব্যাকরণ ছিল, তাই তাদের নাম প্রাতিশাখ্য। বেদের মন্ত্র, ব্রাহ্মণ ও উপনিষৎ এই তিনটি প্রধান অংশ। বৈদিক ক্রিয়াকলাপ ও ধর্মমীমাংসা ব্রাহ্মণসাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত। ব্রাহ্মণসাহিত্যের শেষভাগই উপনিষৎ ও আরণ্যক। উপনিষদে চিন্তার চরম-উৎকর্ষ সাধিত হয়েছিল বোলে উপনিষদকে বুদ্ধি ও বোধির পরিণতি বলা হয়। প্রাচীন উপনিষদগুলির মধ্যে ঐতরেয় ও কৌষীতকি ঋগ্বেদের, কেন ও ছান্দোগ্য সামবেদের, ঈশ, তৈত্তিরীয় ও বৃহদারণ্যক যজুর্বেদের, প্রম্ব ও মুণ্ডক উপনিষৎ অথর্ববেদের অন্তর্গত। আরণ্যক বা অরণ্যসাহিত্যগুলি ব্রাহ্মণ ও উপনিষদযুগের মাঝামাঝি সময়ের সৃষ্টি। ব্রাহ্মণসাহিত্য গৃহবাসীদের জন্তু ধর্ম বা যাগযজ্ঞের উপদেশ দিয়েছে, আর আরণ্যক বাণপ্রস্থীদের অরণ্যবাসী হওয়ার জন্তু প্রেরণা যুগিয়েছে। আরণ্যক ব্রাহ্মণের কর্ম ও উপনিষদের অধ্যাত্মতত্ত্ববিচারের মাঝামাঝি যোগসূত্র : “The Āraṇyakas form the transition link between the ritual of the Brāhmanas and the

philosophy of the Upaniṣads”^১। অধ্যাপক পল্ ডয়সন সেকথাই বলেছেন। তিনি আরণ্যকে ব্রাহ্মণসাহিত্যের দৃষ্টিতে বিচার কোরে বাণপ্রস্থীদের জন্ত নির্বাচিত করেছেন। অধ্যাপক ওল্ডেনবর্গ বলেছেন অরণ্যে একান্তে পঠনপাঠন হোত বোলেই ‘আরণ্যক’। উপনিষদও অনেকটা তাই, সেজন্ত একে ‘রহস্তবিদ্যা’ বলে। অনেকে আরণ্যক ও ব্রাহ্মণের মধ্যে বিশেষ কোন পার্থক্য স্বীকার করেন না। বেদের বিচিত্র অহুষ্ঠানের প্রকৃতি দেখে মনে হয় সেগুলি প্রকৃতভাবে বা লোকালয়ে সম্পন্ন করা সম্ভব হোত না। সে সব অহুষ্ঠানের কাহিনী শুধু আরণ্যকেই আছে তা নয়, সংহিতাগুলিতেও পাওয়া যায়। অধ্যাপক কিথ বলেছেন তৈত্তিরীয়-আরণ্যকের ৪র্থ ও ৫ম অধ্যায়ে প্রবর্ণ্যব্রতের উল্লেখ পাওয়া যায় অথচ তার মন্ত্রগুলিকে অনেক সময় বাজসনেয়ীসংহিতার (৩৬।১; ৩৯।৬, ৭, ৮-১০) অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সামবেদের আরণ্যগানে এবং আরণ্যকসংহিতায় যেমন অনেক রহস্তের উল্লেখ আছে, ঐতরেয় ও শাখ্যায়ন-আরণ্যকেও তেমনি ঋগ্বেদের অনেক রহস্তমন্ত্রের উল্লেখ আছে। ঋগ্বেদের ঐতরেয় ও কৌষীতকি উপনিষদ-দুটির অহুগামীরা মহাব্রত-অহুষ্ঠানকে আরণ্যকের অন্তর্ভুক্ত বলেন, কিন্তু যজুর্বৈদীরা ঐ অহুষ্ঠানকে সংহিতার সঙ্গে সম্পর্কিতকরেন। সামবেদ অহুঘায়ী মহাব্রতযজ্ঞ পঞ্চবিংশ ও জৈমিনীয় ব্রাহ্মণের অন্তর্গত বোলে আরণ্যক ও ব্রাহ্মণের মূলগত পার্থক্য নির্ণয় করা যেমন অনেক সময় কঠিন তেমনি আরণ্যক ও উপনিষদের মধ্যেও সত্যাকারের পার্থক্য নির্ণয় করা দুঃস্বপ্ন। অধ্যাপক কিথ বলেছেন: “As the distinction between Brāhmaṇa and Āraṇyaka is not an absolute one, though the Āraṇyakas tend to contain more advanced doctrines than the Brāhmaṇas, so the distinction between Upaniṣads and Āraṇyakas is also not absolute, tradition actually incorporating the Upaniṣads in some cases in the Āraṇyaka”^২। কিন্তু তাহলেও আরণ্যক ও উপনিষদ এঁছুটি পৃথক শব্দের সৃষ্টি হয়েছে ভিন্ন ভিন্ন রূপ ও সার্বকতাকে নিয়ে। অধ্যাপক কিথ দুটির পার্থক্য স্বীকার না কোরে অর্থবোধকতার দিক

১। ডঃ রাখাকুল্: *Indian Philosophy*, Vol. I. (1940), p. 64.

২। Cf. *The Religion and Philosophy of the Vedas and Upanishads*, Vol. 1 (1925), p. 491.

থেকে দুটিকে সামান্য আলাদা বোলে গ্রহণ করেছেন: “* * and thus we can perhaps see why the two different words Aranyaka and Upaniṣad came into being”। তিনি বলেছেন রহস্যবিদ্যার আধার আরণ্যক এবং জ্ঞানের আধার উপনিষৎ দুইই সমান, তবে দু’য়ের মধ্যে পার্থক্য এই যে, আরণ্যক বেদের রহস্যভাগকে অরণ্যে একান্তে বসে অধ্যয়ন ও অনুশীলন করতে উপদেশ দিয়েছে, আর উপনিষৎ সেগুলিকে দর্শন বা অনুভূতির দৃষ্টি নিয়ে গোপনে জ্ঞান-কামীদের জন্য সাধন করতে বলেছে।* উপনিষদগুলি কোন্ সময়ে রচিত হয়েছিল এ-নিষেও মতভেদের অন্ত নেই। ডঃ সর্বশ্রী রাধাকৃষ্ণন বলেছেন প্রাচীন উপনিষদগুলি ১৪০০ খ্রীষ্টপূর্বের রচিত হয়েছিল। অধ্যাপক কাকুরা ওকাকুরা বলেছেন উপনিষদগুলি অন্তত ২০০০—১০০ মধ্য লেখা (“These written at least as early as from 2000 to 700 B. C.”)।*

সঙ্গীতের বিচিত্র উপাদানের সন্ধান বিশেষ রূপে পাই প্রধান তিনটি উপনিষদের ভিতর এবং সে তিনটি উপনিষৎ হোল ছান্দোগ্য, বৃহদারণ্যক ও তৈত্তিরীয়। ছান্দোগ্য-উপনিষৎ সামবেদের তাণ্ড্যশাখার তাণ্ড্যমহা-ব্রাহ্মণের অন্তর্গত। অনেকের মতে ছান্দোগ্য সামবেদীয় কোথুমীশাখার উপনিষৎ। বৃহদারণ্যক (বৃহদ্+আরণ্যক) উপনিষৎ শতপথব্রাহ্মণের কাণ্ড ও মাধ্যন্ধিন দুটি শাখার শেষভাগ। তৈত্তিরীয়-উপনিষৎ কৃকযজুর্বেদীয় তৈত্তিরীয়-শাখার অন্তর্গত। এই তিনখানি উপনিষদের ভিতর ছান্দোগ্যের প্রাচীনতাই বেশী ভাগ মনীষীরা স্বীকার করেন। আরণ্যক অরণ্যে বিচাক্ষণ জ্ঞানসম্পন্ন তাপস ঋষিদের উপদেশ থেকে জন্মলাভ করেছে। অধ্যাপক উইন্টারনিজের মতে ছান্দোগ্য ও বৃহদারণ্যক জন্মলাভ করেছিল অনেকগুলি প্রাচীন ছোট বড় উপনিষদের উপাদানগুলিকে আত্মসাৎ করে, কেননা এই দুটি উপনিষদের অনেক আখ্যায়িকা ও এমন কি অনেক মূল্যংশের সঙ্গে অপরাপর উপনিষদের

৩। “The former is a name, denoting the generic character of the texts, as those which, from their secret nature, must be dealt with in the special manner of being studied in the forest; the latter is a secret text, imparted at such a secret session, and in course of time more and more specifically appropriated to the description of secrets which were of philosophical character.”—*Ibid.*, p. 491.

*। ওকাকুরা (Okakura): *The Ideals of the East* (1903), pp. 81-92.

বিষয়বস্তুর মিল পাওয়া যায়। তিনি বলেছেন : “We may take it that the greater Upaniṣads, like the Bṛhadāraṇyaka and the Chāndogya Upaniṣads, originated in the *fusion* of several longer or shorter texts which had originally been regarded as separate Upaniṣads. * * * The individual texts of which the greater Upaniṣads are composed, all belong to a period which cannot be very far removed from that of the Brāhmaṇas and the Āraṇyakas, and is before Buddha and before Pāṇini. For this reason the six above-mentioned Upaniṣads,—Aitareya, Bṛhadāraṇyaka, Chāndogya, Taittiriya, Kausitaki and Kena—undoubtedly represent the earliest stage of development in the literature of the Upaniṣads.”

ছান্দোগ্য-উপনিষদে প্রথমে ওঙ্কারকে উদ্‌গীথরূপে উপাসনা করতে উপদেশ দেওয়া হয়েছে : “ওমিত্যেতদক্ষরমুদ্‌গীথমুপাসীত” এবং দ্বিতীয় মন্ত্রে ওঙ্কারকে কেন ‘উদ্‌গীথ’ বলা হয় তার উত্তরে উপনিষৎ বলেছে ‘ওম্’ এই পবিত্র অক্ষর প্রথমে উচ্চারণ কোরে উদ্‌গান অর্থাৎ উদাত্তকণ্ঠে বা উচ্চৈঃস্বরে গান করা হয় বোলে ওঙ্কার ‘উদ্‌গীথ’। এখানে ওঙ্কারের প্রসঙ্গে উচ্চৈঃস্বরে গানের পরিচয় পাওয়া গেল। উচ্চৈঃস্বরে অর্থাৎ তারস্থান থেকে উচ্চারণ কোরে গান করা হোত, মস্ত্র বা মধ্য স্থান থেকে নয়। তৃতীয় মন্ত্রে উদ্‌গীথকে সামবেদের রস বা সারাংশ বলা হইয়াছে : “সাম উদ্‌গীথো রসঃ”। কিন্তু উদ্‌গীথের সৃষ্টি কিভাবে হয়েছে সেকথাই এখন আলোচনার বিষয়। ছান্দোগ্যে বাক্ ও সামের মিলনে উদ্‌গীথের সৃষ্টি বলা হয়েছে। বাক্ অর্থে অর্ক বা সূর্য (তাপ—heat) এবং সামকে প্রাণ বা প্রাণবায়ুরূপে কল্পনা করা হয়েছে : “বাগেবর্কঃ প্রাণঃ সাম”। তাছাড়া “তদ্ বা এতন্মিথুনং যদ্বাক্ চ প্রাণশ্চর্ক চ সাম চ”,—অর্থাৎ বাক্ ও প্রাণের, ঋক্ ও সামের মিথুন (সংযোগ) থেকে উদ্‌গীথ তথা উদ্‌গানের সৃষ্টি। সঙ্গীতে কারণস্বর নাদের ও অন্ত্যন্ত বাক্যের উৎপত্তি সম্বন্ধে সঙ্গীত-রত্নাকরে শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

নকারং প্রাণনামানং নকারমনং বিচ্ছঃ ।

ভাতঃ প্রাণায়িসংযোগান্তেন নাদোহিভীষ্যতে ॥*

প্রাণ বা প্রাণবায়ু ও অনল অর্থাৎ তাপের সংমিশ্রণে কারণশব্দ নামের সৃষ্টি। টীকাকার সিংহভূপাল বলেছেন : “অন্তঃকরণমাত্মপ্রেরিতং সন্দেহ-মূৰ্ছমগ্নিমাহন্তি তাড়য়তি । স বহ্নির্মাকৃতং বায়ুং প্রেরয়তি । স পূর্বং ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতস্তেন বহ্নিনা প্রেরিতঃ সন্মূৰ্ছমার্গে গচ্ছন্নাস্বাতেন নাভিহৃদয়-কণ্ঠমূৰ্ছমুখে যু ধ্বনিং প্রকটয়তি” । উদ্‌গীথেরও সৃষ্টি বাক্কপী অর্ক তথা তাপ এবং সামরূপী প্রাণবায়ুর সংমিশ্রণে, কাজেই উদ্‌গীথই ওকার বা নাদ এবং নাদ সঙ্গীতের অধিষ্ঠান ও আশ্রয়। ছান্দোগ্য-উপনিষদের এই প্রাচীন ধারণা পরবর্তীকালে যোগ, তন্ত্র ও শব্দশাস্ত্রকারেরা গ্রহণ করেছিলেন বোলে মনে হয়। ছান্দোগ্যে আছে প্রাণ ও সূর্য সমান গুণসম্পন্ন, কেননা প্রাণ উষ্ণ, সূর্যও উষ্ণ, কেননা তাপ উভয়েই আছে। ঋষিরা প্রাণকে ‘স্বর’ অর্থাৎ মৃত্যুকালে দেহ থেকে সঞ্চারণ বা বহির্গমনশীল বলেন। সূর্যও তাই, সূর্যকেও স্বর অর্থাৎ দিনান্তে অন্তাচলে দৃষ্টির পারে সঞ্চারণবান বা গমনকারী এবং ‘প্রত্যাস্বরঃ’ প্রত্যাহ প্রত্যাগমনশীল বোলে দিনারন্তে ও রাত্রে শেষে উদীয়মান বলা হয়। সমান গুণ ও স্বভাববিশিষ্ট বোলে প্রাণ ও সূর্যকে উদ্‌গীথরূপে উপাসনা করা উচিত।

উদ্‌গীথকে বিশ্লেষণ কোরে ছান্দোগ্যে তার সার্থকতা দেখানো হয়েছে। ছান্দোগ্য-উপনিষদে আছে : “উদ্-গী-থ ইতি ; প্রাণ এবোৎ, প্রাণেন হ্যস্তিষ্ঠতি, বাগ গীঃ, বাচো হ গির ইত্যাক্ষতে, অন্নং অম, অগ্নে হীদং সর্বং স্থিতম্” । ‘গী’ অর্থে বাক্, ‘থ’ অর্থে অন্ন, কেননা সমগ্র জগৎ অগ্নে প্রতিষ্ঠিত। হুতরাং পাওয়া যায়,

উদ্‌গীথ	-	উৎ	+	গী	+	থ
		প্রাণ		বাক্		অন্ন
”		জ্যো		অস্তরীক্ষ		পৃথিবী
”		আদিত্য		বায়ু		অগ্নি
”		সামবেদ		যজুর্বেদ		ঋগ্বেদ

উদ্গীথ তথা উৎ-গী-থ এই ত্রয়ীই বিশ্বসৃষ্টির কারণ। স্বর, সুর বা সঙ্গীতকেও তাই সকল সৃষ্টির কারণ বলা হয়। ছান্দোগ্য আছে : “ইয়মেবাগ্নিঃ সাম” ইত্যাদি, অর্থাৎ পৃথিবীই ঋগ্বেদস্বরূপিণী ; অগ্নিই সামবেদ। সাম ঋক্মন্ত্রে প্রতিষ্ঠিত, তাই সামগ বা সামগায়ী সামকে ঋক্মন্ত্রে অধিষ্ঠিত কোরে গান করেন। প্রকৃতপক্ষে সামগান ঋক্ছন্দের ওপর বিভিন্ন স্বরের ও স্বাদীতিক উপাদানের সমাবেশ মাত্র। ঋক্ বা কথা ও সুর হোল সামসন্তান। আবার ঋক্ ও সাম যেন পুরুষ ও প্রকৃতি। বৈদিক সামগানের সৃষ্টি এই পুরুষ ও প্রকৃতির মিথুন থেকে। সামগানে যেমন ছন্দ ও স্বর দুই থাকে, সকল সঙ্গীতে তেমনি সুর ও কথা দু’য়ের সমাবেশ থাকে।

ছান্দোগ্য-উপনিষদে গীত, বাস্তব ও নৃত্যের উল্লেখ আছে। যজ্ঞের সময় বিচিত্র ছন্দে স্তব পাঠ করা হোত আর তাতে থাকত ছন্দ ও সুর। যে স্তোম পনের, সতের অথবা একুশটি সামকে নিয়ে গঠিত তাকে সুরযোগে পাঠ, আবৃত্তি অথবা গান করার সময় তার নাম, গোত্র, বর্ণ ও অধিদেবতাদের চিন্তা করা হোত : “যেন ছন্দসা স্তোষ্যন্ শ্রাত্তচ্ছন্দ উপধাবেৎ, যেন স্তোমেন স্তোষ্যমাণঃ শ্রাৎ তৎ স্তোমমুপধাবেৎ”।^১ স্তবরাং বৈদিক যজ্ঞকুণ্ডলিকে কেন্দ্র কোরে যেমন ভারতের দেবদেবী দর্শন, সাহিত্য, ললিতকলা, শিল্প, কাব্যসৌন্দর্য প্রভৃতি গড়ে উঠেছিল তেমনি কর্মকাণ্ডকে অবলম্বন কোরে জ্ঞানকাণ্ডের সহস্র ধারাও প্রবাহিত হয়েছিল। বৈদিক স্তবগুলির নানানভাবে নামকরণ করা হোত। ছান্দোগ্য-উপনিষদে আছে আরক যজ্ঞকর্মে ‘বহিষ্পবমান’ নামক স্তববিশেষের দ্বারা স্তুতি করতে উত্তত উদ্গাত্রীরা পরস্পর সংলগ্ন হোয়ে যজ্ঞবেদী পরিক্রমণ করতেন। ছান্দোগ্যে বলা হয়েছে : “তে হ যথৈবেদং বহিষ্পবমানেন স্তোষ্যমানাঃ সংরক্কাঃ সর্পস্তি, ইত্যেবমাস্থপুঃ তে হ সমুপবিশু হিং চক্ৰুঃ”।^২ মন্ত্রের “স্তোষ্যমাণাঃ সংরক্কাঃ সর্পস্তি” কথাগুলি সম্বন্ধে ভাষ্যকার শংকর বলেছেন : “স্তোষ্যমাণা উদ্গাতৃপুরুষাঃ সংরক্কাঃ সংলগ্নাঃ অন্তোহন্তমেব সর্পস্তি”। গানের সঙ্গে সমবেত নৃত্যের এটি নিদর্শন। গানে হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত স্বরের ব্যবহার ছিল। তিনটি স্বরের প্রয়োগে মাত্রা ও লয়ের জ্ঞান থাকা দরকার, স্তবরাং হ্রস্ব, দীর্ঘ, প্লুত এই তিনটি মাত্রারও পরিচায়ক। ছান্দোগ্যের মন্ত্রগানে অথবা পাঠে নিম্নলিখিতভাবে

মাত্রার ব্যবহৃত হোত : "ওম্ ৩ আদ্যম ৩ ওম্ ৩ পিবাম ৩ ওম্ ৩ দেবো
বরুণঃ প্রজাপতিঃ সবিতা ২ ইন্দ্ৰমিহা ২ ইন্দ্ৰদম্পতে ৩ ইন্দ্ৰমিহা ২ ইন্দ্ৰা ২
হরো ৩ মিতি"।'' মন্ত্রের মাঝে মাঝে ৩ এবং ২ সংখ্যাগুলির অর্থ হোল
৩ সংখ্যাচিহ্নিত বাক্যগুলিকে প্লুতস্বরে ও ২ অক্চিহ্নিত শব্দগুলি দীর্ঘস্বরে
উচ্চারণ করা হোত এবং তবেই বেদমন্ত্র ফলপ্রসূ হোত। জায়গায় জায়গায়
পুনরাবৃত্তিও ছিল। স্তত্রাং মন্ত্রগানেও নিয়ম-অনুসরণের রীতি ছিল,
খামখেয়ালী ধারার কেউ অনুবর্তন করতো না।

উপনিষদের যুগে স্তোভাক্ষরবিষয়ক উপাসনার প্রচলন ছিল। স্তোভের
মধ্যে হাউ, হাই, অথ, ইহ, ঈ কয়েকটি অক্ষরের উল্লেখ আছে।
স্তোভাক্ষরগুলিকে পৃথিবী, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, আদিভা, বিশ্বদেব, আত্মা ইত্যাদি
চিন্তা কোরে গান করার নিয়ম ছিল। যেমন "অন্নং বাব লোকো হাউকারঃ,
বায়ুর্হাইকারঃ, চন্দ্রমা অথকারঃ, আত্মেহকার, অগ্নিরীকারঃ",''—অর্থাৎ
দৃশ্যমান জগৎ হাউকার, বায়ু হাইকার, চন্দ্র অথকার, আত্মা ইহ ও অগ্নি
ইকার। পুনরায় "আদিভা উকারঃ, নিহব একারঃ, বিশ্বদেবো ঔহোয়িকারঃ,
প্রজাপতির্হিংকারঃ, প্রাণঃ স্বরঃ, অন্নং যা, বাক্ বিরাট্,"''—অর্থাৎ আদিভা
উকার নামে স্তোভ, নিহব একার নামে স্তোভ, বিশ্বদেবাগণ ইকাররূপ
স্তোভ, প্রজাপতি হিংকাররূপ স্তোভ, প্রাণ স্বর-নামক স্তোভ, অন্ন যা-নামক
এবং বিরাট্ বাক্য-নামক স্তোভ। ছান্দোগ্যের দ্বিতীয় প্রপাঠকের ২য় খণ্ড
থেকে ৭ম খণ্ড পর্যন্ত সাম বা সামগানকে কিভাবে ধ্যান ও চিন্তা করা উচিত
সে'সম্বন্ধে উপদেশ দেওয়া আছে। এরই নাম সাম-উপাসনা। সঙ্গীত যে
পবিত্র ও উপাসনার বস্তু তা ঔপনিষদিক যুগেই ভারতীয় স্মৃদ্ধশ্রীরা উপলব্ধি
করেছিলেন।

ছান্দোগ্য-উপনিষদের ২য় খণ্ডের ১ম থেকে ৭ম প্রপাঠক পর্যন্ত কিভাবে
চিন্তা কোরে সামোপাসনা করা হোত তার পরিচয় আছে। সামোপাসনার
প্রত্যেকটি সামকে গান করার আগে মূর্তিমান ভেবে তাদের অধিদেবতাদের
ধ্যান করার বিধি ছিল। সামগুলি যেন জীবন্ত, স্বর ও ছন্দযোগে তাদের
প্রাণবান করা হোত। সামগদের মন, প্রাণ ও কণ্ঠ সমবেত হোত
সামগানে। সামও বিভিন্ন রকমের ছিল : বৃহৎসাম, বৈরাজসাম, শঙ্করীসাম,

রেবতীসাম, যজ্ঞাযজ্ঞীসাম প্রভৃতি। সামের উপাসনা ছান্দোগ্যে উল্লেখ আছে, যেমন : “লোকেবু পঞ্চাপিধং সামোপাসীত। পৃথিবী হিংকারঃ, অগ্নিঃ প্রস্তাবঃ, অন্তরীক্ষমুদগীথঃ, আদিত্যঃ প্রতিহারঃ, দেওনিধনমিত্যুর্জ্জ্বল”।^{১০} পাঁচ রকমভাবে সামের উপাসনা করা হোত, যেমন পৃথিবী, অগ্নি, অন্তরীক্ষ, দেও বা স্বর্গকে হিংকার, প্রস্তাব, উদগীথ, প্রতিহার ও নিধন-রূপে উপাসনা। এখানে প্রাকৃতিক সকল উপাদানই সঙ্গীতের অলংকার। পৃথিবী ও ছান্দোলকাদি লোক, দিক, ঋতু, প্রাণী ও ইন্দ্রিয় প্রভৃতি গানের সঙ্গে সম্পর্কিত। এর বিস্তৃত পরিচয় যেমন,

১	হিংকার	প্রস্তাব	উদগীথ	প্রতিহার	নিধন
২	পৃথিবী	অগ্নি	অন্তরীক্ষ	আদিত্য	স্বর্গ
৩	ছান্দোলক	আদিত্য	“	অগ্নি	পৃথিবী
৪	পূর্বদিকের বায়ু	মোঘংপাদক বায়ু	মেঘবর্ষণ	বিদ্যুৎ	জল
৫	বসন্ত	গ্রীষ্ম	বর্ষা	শরৎ	হেমন্ত
৬	ছাগ	মেঘ	গো	অশ্ব	পুরুষ
৭	প্রাণ	বাক্	চক্ষু	কর্ণ	মন

এখানে হিংকারকে অধিষ্ঠানরূপে কল্পনা কোরে নিধনকে পরিপূর্ণ বিকাশ রূপে চিন্তা করা হয়েছে। পাঁচটি সামের মধ্যে একটি ক্রমবিকাশের দ্বারা আছে। যেমন ৪র্থ ভাগে পূর্বদিকের বায়ু জলের বা বর্ষণের পরম্পরারূপে কারণ, কিন্তু কিভাবে সে সাক্ষাৎভাবে বারিবর্ষণের কারণ তার চিত্র বা দ্বারা দেওয়া হয়েছে মোঘংপাদক বায়ু, মেঘবর্ষণ ও বিদ্যুতের উল্লেখ কোরে। উদগীথের স্থানে মেঘবর্ষণ জল হোলেও তা অন্তরীক্ষের জল, পৃথিবীর কাছে তা লাগে না, পৃথিবীর প্রাণীরা তার দ্বারা জীবনধারণ করে না, আর নিধনকে

স্থানে পার্থিব জল—বা শস্ত্রাশ্রমলতার কারণ, বা প্রাণীদের জীবনস্বরূপ। অন্তরীক্ষের ও পৃথিবীর জলের মাকামাফি বিদ্যুৎ বা অন্তরীক্ষস্থ অগ্নির ষাণ্ডা স্বাভাবিক। সামচিত্তের ৭ম ভাগে আছে প্রাণ বা প্রাণবায়ু এবং নিধনের স্থানে শ্রেষ্ঠ ইন্দ্রিয় হিসাবে মন বা অন্তঃকরণ। সকল দিক থেকেই নিধনের পর্দায়ে স্বর্গ, পৃথিবী, জল, হেমন্ত, মন এরা প্রত্যেক স্তরে শ্রেষ্ঠ বিকাশ হিসাবে গণ্য। সামকে আবার পঞ্চরূপে চিন্তা করা হয়েছে: “ভবন্তি হান্ত পঞ্চবঃ। পঞ্চমান্ ভবতি। য এতদেবং বিদ্বান্ পঞ্চম্ পঞ্চবিধং সামোপাত্তে”।^{১০} স্বর্ষের বিভিন্ন বিকাশ মাংস, অস্থি প্রভৃতি রূপে কল্পনা কোরেও সামের উপাসনা বিহিত আছে।

সামগানে বাইশটি অক্ষরের সমাবেশ দেখা যায়। সাম গান করার সময় হিংকার, প্রস্তাব, উদ্গীথ, আদি, প্রতিহার ও নিধনকে চিন্তা করতে হয় তা আগেই বলেছি। হিংকার, প্রস্তাব এরা সামভক্তি অক্ষরের সমষ্টিবিশেষ। সাতটি সামভক্তির মধ্যে হিংকার তিনটি, প্রস্তাব তিনটি, আদি দুটি, প্রতিহার চারটি, উদ্গীথ তিনটি, উপদ্রব চারটি, নিধন তিনটি অক্ষরবিশিষ্ট। যেমন,

$$১। হিং + কা + র = ৩$$

$$৫। উদ্ + গী + থ = ৩$$

$$২। প্র + স্তা + ব = ৩$$

$$৬। উ + প + দ্র + ব = ৪$$

$$৩। আ + দি = ২$$

$$৭। নি + থ + ন = ৩$$

$$৪। প্র + তি + হা + র + ৪$$

মোট = ২২ অক্ষর

“হিংকার ইতি ত্র্যক্ষরং, তৎসমম্। আদিরিতি উদ্গীথ ইতি দ্ব্যক্ষরং, প্রতিহার ইতি চতুরক্ষরং, তত ইহৈকং তৎসমম্। উদ্গীথ ইতি ত্র্যক্ষরং, উপদ্রব ইতি চতুরক্ষরং, * * নিধনমিতি ত্র্যক্ষরং, তৎ সমমেব ভবতি, তানি হ বা এতানি ষাণ্ডশক্তিরক্ষরাণি”।^{১০} সামের তথা সামগানের অবলম্বন সাতটি ভক্তি ও বাইশটি অক্ষর অথবা বাইশটি অক্ষরের সমষ্টিই সাতটি ভক্তি বা সাম। যারা উদ্গান করেন তাঁরা উদ্গাতা। সামগানকারীদের সামগ বলে। উদ্গাতারা সামগানই করতেন। ছান্দোগ্য-উপনিষদে উদ্গানে ব্যবহৃত আরও সাতটি সহায়ক স্বরের পরিচয় পাওয়া যায় এবং সেগুলির নাম বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, যুহু, ঙ্গু, ক্রৌঞ্চ ও অপঞ্চাস্ত: “বিনর্দি

সামো যুগে পশ্চ্যামিত্যয়ে: উদগীথ: অনিরুক্ত: প্রজাপতে: নিরুক্ত: সোমস্ত, বৃহ স্প্রং বায়ো, স্প্রং বলবদিস্ত্র, ক্রৌঞ্চ: বৃহস্পতে: অপধ্বাস্ত: বরুণস্ত, তান্ সর্বানৈবোপসেবেত, বারুণশ্চৈব বর্জয়েৎ"।^{১*} সাতটি স্বরের প্রকৃতি হোল,

- (১) বিনর্দি—বৃষভধ্বনির মতো স্বর। পশুদের কল্যাণকর। অগ্নি এই স্বরের অধিদেবতা।
- (২) অনিরুক্ত—অনভিব্যক্ত স্বর। প্রজাপতি এর অধিদেবতা।
- (৩) নিরুক্ত—স্পষ্টতর স্বর। সোম বা চন্দ্র অধিদেবতা।
- (৪) বৃহ—কোমল ও অল্পচেষ্টাতে উচ্চারিত স্বর। বায়ু অধিদেবতা।
- (৫) স্প্রং—শিথিল ও অল্প আয়াসেই নির্গত স্বর। ইন্দ্র অধিদেবতা।
- (৬) ক্রৌঞ্চ—ক্রৌঞ্চপক্ষীর মতো স্বর। বৃহস্পতি অধিদেবতা।
- (৭) অপধ্বাস্ত—ভগ্ন কাংশুপাত্রে আঘাত করলে যে ধ্বনি হয় সে'রকম স্বর। বরুণ এর অধিদেবতা।

এগুলি উচ্চারণের সহায়ক স্বর এবং এদের ধ্বনির সঙ্গে প্রাণী ও ধাতব বস্তুর ধ্বনির তুলনা করা হয়েছে। স্বরগুলির দেবতাও কল্পনা করা হয়েছে। অধ্যাত্মমি ভারতবর্ষ জড়ের পিছনে চৈতন্তের বিকাশই অনুভব করেছে। স্বরের অধিদেবতা হিসাবে অগ্নি ও আদিত্যাদি দেবতাদের পিছনে ঐ পুণ্যপ্রবৃত্তি ও দিব্যদৃষ্টির স্পর্শ আছে।

এখানে আর একটি বিষয় বিশেষভাবে আলোচনা করা প্রয়োজন। ছান্দোগ্যের ২য় প্রপাঠকের একাদশ খণ্ডে সপ্তবিধ সামের উপাসনা আছে এবং বাকসাম তাদের অগ্রতম। উপনিষদকার বলেছেন: “বাক্ প্রস্তাবঃ”, অর্থাৎ বাগিস্থিই প্রস্তাব। ছান্দোগ্যে বাকসামঘটিত রহস্ত্রোপদেশের মধ্যে অক্ষরসাম সম্বন্ধে উপদেশ দেওয়া আছে। অনেকের মতে সামের অর্থাৎ বৈদিক প্রাচীনতম সামগানের দেহে অকার-ককারাদি অক্ষরঘটিত বাগবৃত্তি ছিল এবং প্রথমাদি অথবা ক্রুষ্ঠাদি ৪টি বা ৫টি স্বরের ঘটিত স্বরবৃত্তিও ছিল বাগবৃত্তির অধীন হোয়ে। এখানে বাগবৃত্তিই নাকি প্রসঙ্গীভূত, স্বরবৃত্তি (স্বরবৃত্তি) নয়। বাক্ (বৈদিক বাগ্‌দেবী) নামে পদার্থটি কণ্ঠ্য (কণ্ঠ ও আশ্র) ব্যবস্থারূপ বাগিস্থির অন্তর্নিহিত শক্তিবিশেষ। এর সঙ্গে স্বর বা ধ্যানাত্মক ব্যাপারে সম্বন্ধ স্বীকৃত হয়নি, বাগ্‌দেবী বা গায়ত্রী বা বৈদিক সরস্বতী কেউই বাগধারিণী নন। বাক্‌ব্যবহা অর্থাৎ কণ্ঠ্যব্যবহাকেই আদিতে ‘বাগিস্থি’ বলা হোত, শব্দেস্থি বা স্বরেস্থি বলা হোত না,

কারণ কণ্ঠ ও আশ্র ছাড়া দেহের অন্যান্য স্থানে শব্দ—এমন কি স্বরেরও উদ্ভব সম্ভব; কিন্তু একমাত্র কণ্ঠব্যবহাতেই ‘অক্ষর’ অর্থাৎ অকার-ককারাদির উচ্চারণ তথা বিশুদ্ধ বিশ্লিষ্ট অভিব্যক্তি সম্ভব, অন্তস্থানে এদের উচ্চারণ হয় না। অতএব এই মর্ষাদা, বৈশিষ্ট্য ও প্রয়োজন্যের মাহাত্ম্য চিন্তা কোরে প্রাচীন ভারতের বৈজ্ঞানিক দার্শনিকের ‘বাগিজিয়’ নামকরণ করেছিলেন, শব্দেজিয় বা স্বরেজিয় নয় ইত্যাদি।

অবশ্য বাক্সামের প্রসঙ্গে বাগিজিয়ার উদ্দেশ্যে ব্যাখ্যা অযৌক্তিক নয়। কিন্তু ছান্দোগ্যের ২য় প্রপাঠকে ষাণ্মাংশধে সামোপসনাপ্রসঙ্গে উদ্গাতার সঙ্গীতবিষয়ে উপদেশ, স্বরভেদ অনুসারে বিশেষ বিশেষ দেবতাবিষয়ে বাকাদি সামের প্রয়োগবিষয়ে উপদেশ; দেবতাগণ, পিতৃগণ, মনুষ্যগণ ও পশুগণের নিমিত্ত সামগান করার উপদেশ প্রভৃতি লক্ষ্য করার বিষয়। এখানে সামের ‘সাক্ষীতিক’ স্বরের উচ্চারণভেদের সঙ্গে সঙ্গে তাদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদেরও উপদেশ আছে। আচার্য শঙ্কর বলেছেন: “সামোপসন-প্রসঙ্গেন গানবিশেষাদিসম্পদুদ্গাতুরুপদিশ্বতে”। গানের জন্ত সামগানকারী উদ্গাতাদের বাগিজিয়ার সাহায্যে সঠিক উচ্চারণের উপদেশ দেওয়া হয়েছে। বাগিজিয় দিয়েই আবার সাক্ষীতিক এবং সামগানেরও স্বর নির্গত হয়, অন্ত ইজিয় দিয়ে নয়, হুতরাং একদিক থেকে বাগিজিয়ই শব্দেজিয় ও স্বরেজিয় দুইই। সাক্ষীতিক স্বর কণ্ঠবাগী দিয়ে স্মিষ্ট কম্পনধারা রূপে রূপায়িত হোলেও তা বাইরে প্রকাশ পায় বাগিজিয়ার মাধ্যমে। হুতরাং একথা ঠিক যে, বাক্সাম গান করার উপদেশের পিছনে সামগীতির রহস্য লুকোনো আছে এবং তা সামগানের জন্তই অক্ষরাদির যথাযথ উচ্চারণের উপদেশ, শুধুই শব্দতত্ত্ব বা বাক্যবিজ্ঞানের উপদেশ বৈজ্ঞানিক দার্শনিকেরা দেন নি।

ছান্দোগ্যের অষ্টম অধ্যায়ে কর্মফলের বর্ণনাপ্রসঙ্গে নৃত্য ও গীতের উল্লেখ আছে: “অথ যদি গীতবাদিত্রলোককামো ভবতি, সংকল্পাদেবান্ত গীতবাদিত্রে সমুত্তিষ্ঠতন্তেন গীতবাদিত্রলোকেন সংপন্নো মহীয়তে”, ‘—অর্থাৎ সাধক যদি গীত ও বাদ্যরূপ লোক (world) কামনা করেন তবে তাঁর সংকল্পমাত্রেরই গীত ও বাদ্য নিকটে উপস্থিত হয়। তিনি সেই গীত ও বাদ্য উপভোগ কোরে সমৃদ্ধ ও অগতে পূজিত হন এবং নিজেরও মাহাত্ম্য অনুভব

করেন। এখানে গন্ধর্বলোকেরও কল্পনা করা হয়েছে। পুরাণে এ' ধারণা আরো প্রবল, কিন্তু ছান্দোগ্যের মতো প্রাচীন উপনিষদে লোকের (world) কল্পনা স্থান পেয়েছে। ব্রহ্মা, ইন্দ্র, চন্দ্র, বায়ু, বরুণ প্রভৃতি লোকের মতো উপনিষদে গন্ধর্বলোকের বর্ণনা পাওয়া যায় এবং মানুষ গীত ও বাদ্যের অহুরাগী হোলে যত্নর পর গীতবাদিত্রলোকে তথা গন্ধর্বলোকে গমন করে।

ঔপনিষদিক যুগে বীণার যে আভিজাত্য ও সম্মান ছিল ছান্দোগ্যের ১।৭।৬ শ্লোক থেকে তা বোঝা যায়। ছান্দোগ্যে আছে : “স এষ যে চৈতন্মাদবীক্ণো লোকান্তেবাং চেষ্টে মহুজ্জকামনাঞ্চতি। তৎ য ইমে বীণায়াং গায়ন্ত্যেত্যং তে গায়ন্তি, তন্মাত্তে ধনসনয়ঃ”,—অর্থাৎ যারা বীণাবোণে গান করে তারা ঈশ্বরেরই গান বা গুণকীর্তন করে এবং সেজন্য গায়কগণ প্রভূত ধন লাভ করে। তাছাড়া সামগানের প্রধান উদ্দেশ্যই ছিল আদিত্যপুরুষরূপ ঈশ্বরের প্রীতিসাধন ও পরমপুরুষার্থ লাভ করা : “অথ য এতদেবং বিদ্বান্ সাম গায়তু্যর্ভৌ স গায়তি। সোহমূর্নব স এষ যে চামুখ্যাং পরাঞ্চো লোকান্তাংচাপ্রোতি দেবকামাংশ্চ”।

বৃহদারণ্যক-উপনিষদে সঙ্গীতের আলোচনা যতটুকু আছে তা মাত্র উদ্গান নামক সামগানকে কেন্দ্র করে। বৃহদারণ্যকের সাঙ্গীতিক উপাদান প্রায় ছান্দোগ্যে মতো। গান ও স্বরসম্বন্ধে বেশীর ভাগ উপনিষদের সিদ্ধান্ত যে, বাক্ ও প্রাণের সংমিশ্রণেই স্বরের সৃষ্টি, স্বর সামগান ও পরবর্তী সকল গানেরই আশ্রয় এবং স্বরসাধনার উদ্দেশ্য আত্মশক্তিকে জাগ্রত ও আধ্যাত্মিকতার আশীর্বাদ লাভ করা। উপনিষদে সঙ্গীতের আলোচনা রূপকচ্ছলে আছে এবং শুধু সঙ্গীত কেন, ধর্ম ও আধ্যাত্মবিজ্ঞার প্রসঙ্গও রূপক আলোচনার মাধ্যমে করা হয়েছে। সামগানের স্বরূপ ও উদ্গানের স্বরসম্বন্ধে আলোচনা করার আগে বৃহদারণ্যক-উপনিষৎ অবতারণা করেছে এ'প্রসঙ্গ নিয়ে : প্রজাপতির দুই সন্তান—দেবতা ও অহুর : “ঈয়া হ প্রাজাপত্যাঃ, দেবাশ্চহুরাশ্চ”। অহুরের চেয়ে দেবতা পদবীতে ও প্রতিষ্ঠায় শ্রেষ্ঠ বোলে দেবতারাই বহুদিন আমরা জ্যোতিষ্টোমযজ্ঞের অহুষ্ঠান কোরে উদ্গীথ তথা উদ্গানের মাধ্যমে অহুরদের অতিক্রম করবো : “ততঃ কানীয়সা এষ দেবাঃ, জ্যায়সা অহুরাং, ত এব লোকেষ্মপর্ধন্তি ; তে হ দেবা উচুঃ, হস্তাহুরাণ্যজ উদগীথেনাত্যাহমেতি”।^{১৮} এটিও রূপক আধ্যানের অবতারণা। বাক্, প্রাণ,

চক্ষু, শ্রোত্র, মন প্রভৃতি ইন্দ্রিয়গুলিকে দেবতারূপে কল্পনা করা হয়েছে। অহর বলা হয়েছে তাদের যারা শরীরাত্তিমান নিয়ে ‘অহ্’ বা প্রাণকে আশ্রয় কোরে বেঁচে থাকে ও পার্থিব সম্পদকে পরমপুরুষার্থ জ্ঞান করে। দেবতা ও অহরের আখ্যানটির অবতারণা করা হয়েছে এজ্ঞা যে, বাক্ প্রাণ চক্ষু শ্রোত্র ও মন প্রভৃতি দেবতার। অহরের শ্রেষ্ঠ হিসাবে প্রতিপন্ন করতে চাইলেও নানান পরীক্ষা-নিরীক্ষার পর নির্ধারিত হোল প্রাণই বড়। তবে ‘প্রাণ বড়’ অর্থে প্রাণ বাকের সঙ্গে সম্মিলিত হোয়ে বড়, একা নয়। এখানে উদ্গান ও পবিত্র বৈদিক মন্ত্রোচ্চারণকে উদ্দেশ্য কোরেই প্রাণ ও বাকের সমবেত রূপ শ্রেষ্ঠ তার অবতারণা করা হয়েছে। উদ্গান বা সামগান এবং মন্ত্রোচ্চারণের সার্থকতাই মনের সমতা ও প্রসন্নতা সাধন করে। যজ্ঞে উদ্গান ও স্বরযোগ মন্ত্রোচ্চারণ করতে গেলে প্রাণবায়ুর (স্বাসের) প্রয়োজন, আর উদ্গান সর্বদাই সার্থক হয় বাক্ অর্থাৎ কথা বা সাহিত্যকে নিয়ে। প্রাণবায়ুরূপ স্বাসের মাধ্যমে উদ্গান করা হোলে মন ধ্যানমুখী হয়, মনে শান্তি ও প্রসন্নতা আসে এবং তাহলেই উদ্গান ও সকল গানের চরম-সার্থকতা। এই সার্থকতাকে বরণ করাতেই গানের শ্রেষ্ঠতা। তাছাড়া যজ্ঞীয় কর্মে প্রাণ ও বাক্ উদ্গানের মাধ্যমে প্রশান্তি লাভ করে বোলে উদ্গান শুধু অহরদের চেয়ে বড় নয়, অজ্ঞা দেবতা বা ইন্দ্রিয়দের চেয়েও বড়।

বৃহদারণ্যকে আছে প্রাণ বা প্রাণবায়ু বাক্কে প্রথমে বহন করে, এই বাক্ যখন মৃত্যুকে অতিক্রম করে তখন তা অগ্নিতে পরিণত হয়, অগ্নিও মৃত্যুঞ্জয়ী হোয়ে আপন মহিমায় বিকশিত হয় : “স বৈ বাচমেব প্রথমাত্ম্যবৃহৎ ; সা যদা মৃত্যুমত্যমুচ্যত সোহগ্নিরভবৎ ; সোহগ্নমগ্নিঃ পরেণ মৃত্যুমতিক্রান্তো দীপ্যতে” ।” ‘সাম’ প্রাণ ও বাকের মিথুনরূপ। ‘সাম’—বাক্, প্রকৃতি বা জীবাত ও ‘মম্’—প্রাণ বা প্রাণবায়ুর—পুংবাচক পুরুষ। এই পুরুষ ও প্রকৃতি তথা ‘সাম’ ও ‘মম্’ সামের গীতিরূপ। আচার্য শংকর ভাষ্যে উল্লেখ করেছেন : “তথা প্রাণনির্বৃত্য স্বরাদিসমুদায়মাত্রং গীতিঃ সামশব্দেনাভিধীয়তে”। প্রাণবায়ু ও বাক্-রূপী অগ্নির (তাপের) সংযোগে নাদের (কারণশব্দের—causal sound) উৎপত্তিসম্বন্ধে ছান্দোগ্য-উপনিষদের

আলোচনায় উল্লেখ করেছি। সামগানের সময় উদ্গাতার স্বর যে হুমিষ্ট হওয়া উচিত সে সৰ্ব্বদে বৃহদারণ্যক উল্লেখ করেছে: “* * তস্মাদার্য্যজ্যং করিষ্যন্ বাচি স্বরমিচ্ছেত, তয়া বাচা স্বরসম্পন্নয়ার্য্যজ্যং কুৰ্ব্বাৎ”।^{২০} শংকর বলেছেন: “স্বর ইতি কৰ্ণগতং মাধুর্যম্”। বৃহদারণ্যকের মতে স্বরকে হুমিষ্ট করতে গেলে উদ্গাতার স্বরবিজ্ঞান জানা উচিত এবং স্বরবিজ্ঞান জানার অর্থ প্রাণবায়ুর রহস্তকে জানা। আরণ্যকে আছে বাক্ই প্রাণ তথা সামের প্রতিষ্ঠা (আশ্রয়স্থান), কারণ ‘সাম’ নামক প্রাণ বাক্যে প্রতিষ্ঠিত হোয়ে গীতির আকারে প্রকাশ পায়: “* * এতৎ প্রাণঃ প্রতিষ্ঠিতো গীয়েতেহন্ন ইত্যুত্থৈক আছঃ”।^{২১}

বৃহদারণ্যক উপনিষদে আছে: প্রাণো বৈ উক্খম্”^{২২},—প্রাণই উক্খ অর্থাৎ প্রশংসামূলক সাম। এই সাম বা উদ্গান মহাব্রতযজ্ঞে গান করা হোত। মহাব্রতযজ্ঞে সামগানের সঙ্গে নৃত্য এবং বাদ্যেরও সমাবেশ থাকত। পাক্ষাত্যের ‘মিড্‌সামার ইভ্’ (Midsummer Eve) বা যুরোপে ‘মিড্‌সামার ডে’ (Midsummer Day) ভারতের মহাব্রতযাগের প্রায় অভিন্ন রূপ। ‘মিড্‌সামার ইভ্ বা ডে’ ইংরাজী ২৩শে জুন অহুষ্ঠিত হয়। ডঃ ফ্রেজার *The Golden Bough* গ্রন্থে ‘মিড্‌সামার ডে বা ইভ্’ উৎসব সৰ্ব্বদে আলোচনা করেছেন। এই উৎসবের অহুষ্ঠানপ্রণালী অনেকটা মহাব্রতযজ্ঞের সঙ্গে মেলে। মহাব্রত-যাগ গবমানয়সত্বে দ্বিতীয় শেষ দিনে (the second last day) অহুষ্ঠিত হয়। কৌষীতকিব্রাহ্মণে (১২।৩) আছে সূৰ্য ছ’মাস ধরে দক্ষিণায়ণ শেষ কোরে যখন উত্তরায়ণে যেতে শুরু করে তখনই মহাব্রত-যাগের অহুষ্ঠান আরম্ভ হয়। পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে (৪।১০।৩) ও তৈত্তিরীয়-ব্রাহ্মণের (১।২।৬) মতে বছরের মাঝামাঝি গ্রীষ্মঋতুতে ‘মহাব্রত’ অহুষ্ঠিত হয়। শাঙ্খায়ণশ্রৌতসূত্রে (১১।১৩) আছে বৃহদ্, রথন্তর ও মহাদিবা-কীর্ত্য এই সাম-তিনটি মহাব্রতে গান করা হয়। অনেকে উক্খসামের উল্লেখ করেন নি, কিন্তু বৃহদারণ্যকে মহাব্রতযাগে উক্খসামের বিধান আছে। বৃহদসাম ইন্দ্রদেবতার ও মহাদিবাকীর্ত্যসাম সূর্যদেবতার উদ্দেশ্যে গীত হোত। ইন্দ্র ও সূর্যই এই যাগের প্রধান দেবতা। মৈত্রায়ণীসংহিতায় (৪।৮।১০) ও তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণে (১।২।৩।১) আছে মহাদিবাকীর্ত্যসাম

বিশেষভাবে বিবৃক্তবাগের সঙ্গে সম্পর্কিত। মনে হয় বৃহদসাম মহাব্রত ও মহাদিবাকীর্ত্যসাম বিবৃক্তবাগের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট। কিন্তু আখ্যায়ন-শ্রোতস্বত্রে (৮৬) মতে মহাদিবাকীর্ত্যসাম মহাব্রতবাগেরই অঙ্গ। অধ্যাপক হিলেব্রান্ড (A. Hillebrandt) একথা স্বীকার করেন নি, কিন্তু ডাঃ ফ্রেডল্যান্ডার (Dr. Friedlander) ও অধ্যাপক কিথ (Prof. Keith) আখ্যায়নের মতকে কতকটা গ্রহণ করেছেন। মোটকথা মহাব্রতবাগে কিংবা বিবৃক্তবাগে সামগান অপরিহার্য অঙ্গ হিসাবে গণ্য ছিল।^{১০} পরবর্তী মীমাংসাশাস্ত্রের যুগে যজুর্বেদীয় নক্ষত্রসত্র, কীর্তিকাশত্র, স্বর্গসত্র, বিভিন্ন সোমযাগ, জ্যোতিষ্টোম, প্রাতঃসবন, মাধ্যহ্নিনসবন, তৃতীয়সবন, অগ্নিষ্টোম, অভ্যগ্নিষ্টোম, বাজপেয় প্রভৃতি যজ্ঞে বা যাগে সামগানের ব্যবস্থা ছিল।^{১১}

উক্তসামের পর বৃহদারণ্যকে গায়ত্রী, ত্রিষ্টুভ ও অহুর্ষ্টুভ ছন্দের উল্লেখ করা হয়েছে। গায়ত্রী আটটি অক্ষরবিশিষ্ট।^{১২} ঋক্, সাম ও যজুঃ এই ত্রয়ীকে মন ও প্রাণ বোলে কল্পনা করা হয়েছে। সঙ্গীতশাস্ত্রে বাক্যকে (শব্দকে) যেমন আহতনাদ ও প্রাণবায়ুকে অনাহতনাদ বলা হয় তেমনি বৃহদারণ্যকেও বিজ্ঞাতকে বাক্ (স্বর) এবং অবিজ্ঞাতকে প্রাণ (প্রাণবায়ু) বলা হয়েছে: “বিজ্ঞাতং বিজিজ্ঞাস্তমবিজ্ঞাতমেত এব। ষংকিঞ্চ বিজ্ঞাতং বাচন্ততদ্রূপম্, বাগধি বিজ্ঞাতা, বাগেনং তদুভ্য়াবতি”।

তৈত্তিরীয়-উপনিষদের শিক্ষাবল্লীর প্রারম্ভে সঙ্গীতের ইঙ্গিত অতি সামান্যভাবে আছে। ‘শিক্ষা’ বলতে বোঝায় বর্ণের উচ্চারণপ্রণালী এবং স্বর ও মাত্রা প্রভৃতির নিয়মনির্দেশক শাস্ত্র। তৈত্তিরীয়ে আছে: “ও শিক্ষাং ব্যাখ্যাস্তামঃ। বর্ণঃ স্বরঃ। মাত্রা বলম্ সাম সন্তানঃ।” শিক্ষা ও শিক্ষা একই শব্দ। ‘বর্ণ’ অকারাদি অক্ষরসমূহ; ‘স্বর’ অহুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত। অবশ্য ‘স্বর’ বলতে বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক ষড়্জাদি সাতস্বরকেও বোঝায়। ‘মাত্রা’ হ্রস্ব, দীর্ঘ ও গুণত। ‘বল’ অর্থে শব্দোচ্চারণে প্রাণবায়ুর প্রয়ত্ন

২৩। Cf. অধ্যাপক কিথ: *The Vedic Mahāvratā Published in The Proceedings of the Third International Congress for the History of Religions* (1908), pt. II, pp. 49-58.

২৪। Cf. (ক) *Collected Works of Sir R. G. Bhandarkar*, Vol. II (1928), pp. 119-132; (খ) শ্রদ্ধেয় রামেন্দ্রচন্দ্র ত্রিবেদী: ‘বজ্রকথা’ ও ‘ঐত্তরয়ব্রাহ্মণ’।

২৫। বৃহদারণ্যক উঃ ৫।১৪।১

বা চেষ্টা; 'সাম' অর্থে সমতা বা একই নিয়মে উচ্চারণ; 'সন্তান' বলতে ক্রমবদ্ধ বাক্য বা পদ। স্বধেদভাব্যোপক্রমণিকায় আচার্য সায়ণ তৈত্তিরীযের এই শিক্ষাংশ উদ্ধৃত ও ব্যাখ্যা করেছেন। তাছাড়া ঋগ্-উপনিষদে (১।২৬) যম ও নচিকেতা-সংবাদে নৃত্য-গীতের উল্লেখ আছে: "তর্কৈ বাহাস্তব নৃত্য-গীতে"। এ'প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, অষ্টাঙ্গ উপনিষদেও নৃত্য, গীত ও বাদ্যের সামান্য সামান্য আলোচনা আছে, কিন্তু সে সবের আলোচনা আর এখানে করা হোল না। যতটুকু আলোচনা আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীত সম্বন্ধে করা হয়েছে তা থেকে স্পষ্ট প্রমাণ হয় যে ঔপনিষদিক যুগে অভিজাত ও সাধারণ লৌকিক সমাজে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের অমূল্য ছিল।

ষষ্ঠ অধ্যায়

॥ প্রতিশাখ্যে সঙ্গীতের উপাদান ॥

১। ॥ ঋকতন্ত্র ॥

ঋকতন্ত্র এক সঙ্গে বৈদিক শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণশাস্ত্র। ডঃ বার্বেল বলেছেন এটি সামবেদের অগ্রতম প্রাতিশাখ্য, সুতরাং ‘ঋক্’-শব্দ থাকার জন্তই ঋগ্বেদের প্রাতিশাখ্য নয়। ঋকতন্ত্রে যে-সমস্ত পরিভাষা ব্যবহৃত হয়েছে সেগুলি পুরোপুরি সামবেদের। তাঁর মতে তাই ঋকতন্ত্র একমাত্র কোথুমী-শাখার প্রাতিশাখ্য। তাঁর অহুমান যে জৈমিনীয় ও তবলকার বা রাণায়নীয় শাখার সঙ্গে এই প্রাতিশাখ্যটির সম্পর্ক ছিল, কিন্তু এখন সে-সম্পর্ক নাই এবং কেন নাই তাও বলা যায় না। ডঃ সূর্যকান্ত শাস্ত্রী ঋকতন্ত্রের নূতন সংস্করণের পরিচয় দিতে গিয়ে ডঃ বার্বেলের অভিমত বিভিন্ন যুক্তি দিয়ে সমর্থন করেছেন। ঋকতন্ত্র কোথুমীশাখার প্রাতিশাখ্য এরই সপক্ষে তিনি নারদী (৮৮।১২) ও যাজ্ঞবল্ক্য (১২৮ জ্ঞো) শিক্ষা-ভূটির প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন, যাদের থেকে মনে করা অসমচীন নয় যে, ঋকতন্ত্রপ্রাতিশাখ্য কোথুমী বা কোথুমশাখা ছাড়াও নারদ, লোমশ, গৌতম ও নৈগেয় শাখাগুলির সঙ্গে সম্পর্কিত। তবে শাস্ত্রী মহাশয় এ’সম্বন্ধে পরিস্ফুটভাবে কিছু বলেন নি।

সামবেদের অনেকগুলি শাখার পরিচয় পাওয়া যায় যেমন, জৈমিনীয়, রাণায়নীয়, কোথুম, গৌতমী ও নৈগেয় প্রভৃতি। ডঃ বার্বেল এই শাখাগুলির নামোন্মেষ্ট করেছেন, কিন্তু ঋকতন্ত্রকে কেবল কোথুমীশাখার অন্তর্ভুক্ত করেছেন। পণ্ডিত গেন্ডট্রুকার ঋকতন্ত্রের শাখানির্বাচন নিয়ে বিশেষ মাথা ঘামান নি। তিনি বলেছেন ঋকতন্ত্র হোল: * * “a grammatical treatise which shows how the *padas* must change in order to become the real hymnical text, and again, how by means of the *krama*, *padas* become the true representatives of the *Sambhitā*”। প্রাতিশাখ্যের পরিচয় দিতে গিয়ে সাধারণ বলেছেন: “প্রতিশাখায়াং ভবম্ প্রাতিশাখ্যম্”। বৈদিকভরণকার প্রাতিশাখ্যের স্বরূপ

বলেতে গিয়ে 'বেদের শাখাসমষ্টি' অর্থ করেছেন, কিন্তু তাঁর সিদ্ধান্ত কতটুকু যুক্তি-সম্মত তা বিচারের বিষয়। পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার বৈদিকভাষ্যকারকেই অনুসরণ করেছেন, সুতরাং তাঁর সিদ্ধান্তও গ্রহণীয় কিনা বিচারযোগ্য। মাধবাচার্যের "প্রতিশাখায়াং ভবম্" অর্থটি জানেন্স সরস্বতী 'সিদ্ধান্তকৌমুদী'-র ৪।৩।৫২ সূত্রের ব্যাখ্যাগ্রন্থে উদ্ধৃত করেছেন।^১ পণ্ডিত অন্নভট্ট গুরুবজ্জুপ্রতিশাখ্যের মুখবন্ধে ঐ একই অর্থ করেছেন। পণ্ডিত অন্নভট্ট বিদ্বত বিচারকোরে বলেছেন কাত্যায়ন বাজসনেয়ীপ্রতিশাখ্যে গুরুবজ্জুবেদীয় পনেরটি শাখার পরিচয় দিয়েছেন এবং দুর্গাচার্যের প্রমাণ থেকেও অনুমান হয় 'প্রতিশাখ্য' বলেতে একাধিক শাখার ব্যাকরণ। আচার্য দুর্গাচার্য নিরুক্তকার বাজের ভাষ্যকার। তিনি নিরুক্তের ১।১৭ সূত্রের ব্যাখ্যাগ্রন্থে বলেছেন : "কিং পার্শদানি ? স্বচরণপর্বন্তেব যৈঃ প্রতিশাখাং নিয়তমেব পদ্যবগ্রহগ্রগৃহক্রম-সংহিতাস্বরলক্ষণমুচ্যতে তানীমানি পার্শদানি প্রতিশাখ্যানীত্যর্থঃ"। পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার তাঁর 'প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্য' গ্রন্থে দুর্গাচার্যের এই প্রমাণ উদ্ধৃত করেছেন।^২

'পার্শদ'-শব্দ 'প্রতিশাখ্য'-শব্দের সমান, অথবা একই অর্থের বোধক। পার্শদ, পর্বদ ও পরিষৎ একার্থক শব্দ; এরা একই অর্থের প্রকাশক। গোভিলগৃহসূত্রে "আচার্যং সপরিষৎকং ভোজদ্বৈং সত্রক্ষচারিণশ্চ" বাক্যের অর্থ করতে গিয়ে ভাষ্যকার নারায়ণ বলেছেন : "সহ পরিষদা শিবাগণেন বর্তত ইতি সপরিষৎকঃ তৎ। সমানং তুল্যকালং ব্রহ্মচারিত্বং যেষাং ত ইমেহস্ত্রশাখিনোহপি সত্রক্ষচারিণঃ সবয়োহভিধীয়ন্তে"।^৩ এ-থেকে প্রমাণ হয় যে, শিক্ষাপিপাসু ছাত্রেরা একজন আচার্যের কাছে শিক্ষালাভ করতে পারে এবং সেই আচার্য ও ছাত্রদের সমবেত রূপই পার্শদ, পরিষদ বা পারিষদকে গড়ে তোলে। ডঃ মনোমোহন ঘোষ বলেছেন : "Thus

১। Cf. 'সিদ্ধান্তকৌমুদী' (গ্যাডগিল-সম্পাদিত, বোম্বে ১৯০৪), পৃ: ২৪২।

২। Cf. কাত্যায়ন-রচিত 'বাজসনেয়ীপ্রতিশাখ্য' (বেঙ্কেটেশ্বর শর্মা-সম্পাদিত, মাদ্রাজ বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৩৪), পৃ: ২-৫

৩। Cf. *Ancient Sanskrit Literature* (London, 1869), p. 181.

৪। *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec. 1935, No. 4, pp. 761-763-তে ডঃ মনোমোহন ঘোষ-লিখিত *Prātisākhya and Vedic Śākhās* গ্রন্থ (p. 764) দ্রষ্টব্য।

Parśāda-sūtras evidently related to such Pariśads comprising different schools of a Veda. Hence it seems justifiable to conclude that Parśāda-sūtras or Prātiśākhyas related each one or all the śākhās of a Veda”।^৬ প্রতিশাখ্য শব্দে প্রতি+শাখা+উভয়ের পঠনোপাদান এই তিনটি অংশ। ‘শাখা’ বলতে বিভিন্ন বৈদিক সম্প্রদায় বোঝায়, কিন্তু এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, শাখাগুলি আসলে একই বেদের অথবা ঋক্, সাম, যজুঃ প্রভৃতি বেদগুলির সঙ্গে পৃথক বা ভিন্নভাবে সম্পর্কিত কিনা। ডঃ মনোমোহন ঘোষ তাঁর *Prātiśākhyas and Vedic Śākhās* আলোচনায় এর বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন হিরণ্যকেশীনৃত্রের উপর মহাদেবের ভাষ্য থেকে জানা যায় শাখাগুলি বৈদিক পাঠভেদে বিভিন্ন: “শাখাভেদেহধ্যয়নভেদাচ্চ নৃত্র-ভেদাচ্চ”।^৭ একথা সত্য যে, বৈদিক যজ্ঞে বিভিন্ন পুরোহিত ভিন্ন-ভিন্নভাবে মন্ত্রোচ্চারণ করতেন’ আর সেই উচ্চারণ ও সঙ্গে সঙ্গে যজ্ঞে কর্মের প্রয়োগভেদের অন্তর ঋক্, সাম, যজুর্বেদও একদিক থেকে ভিন্ন ভিন্ন বৈদিক শাখা হিসাবে গণ্য হোতে পারে। পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার বলেছেন: “The word (i.e. śākhā) is sometimes applied to the three original Samhitās, the R̥gveda-Samhitā and Yajurveda-Samhitā, in relation to one another and without reference to subordinate śākhās belonging to each of them.”^৮

নিরুক্তকার যাক্ষ ‘বেদ’ এই একবচনান্ত শব্দ ব্যবহার করেছেন। তিনি বলেছেন বৈদিক মন্ত্রগুলি মুখে মুখে আবৃত্তি করা হোত, পরে স্মরণশক্তি হ্রাস পাওয়ার পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা বেদগ্রন্থের রচনা বা সংকলন করেন। ডঃ লক্ষণধরুণ অনুমান করেন প্রতিশাখ্যসম্বন্ধে নিরুক্তকার যাক্ষ বিশেষভাবে জানতেন। তাই তিনি লিখেছেন: “Probably the sentence * * alludes to the Prātiśākhyas, these being the oldest

৬। Ibid., p. 567.

৭। পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার তাঁর *Ancient Sanskrit Literature* (1859, পৃ ১২৭) গ্রন্থেও এর উল্লেখ করেছেন।

৮। জৈমিনীর ‘পূর্বনীতিসংস্কৃত’ ২।১।৩৫-৩৭

৯। Cf. *Ancient Sanskrit Literature*, (1859), pp. 123-124.

grammatical treatises”।^{১০} ডঃ লক্ষণ-স্বরূপ ও ‘পার্বদ’ ও ‘প্রাতিশাখ্য’ শব্দ-দুটিকে অভিন্ন বলেছেন, কেননা কখনো কখনো বৈদিক সাহিত্যে উভয়ে উভয়ের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে দেখা যায় : “Sometimes the words *pārṣāda* and *prātiśākhya* are interchanged, as is shown by the evidence of a MS. in the Bodleian, which uses the word *pārṣāda* in the place of *prātiśākhya*. This leads to the conclusion that Yāska knew some *prātiśākhyas*, although he is earlier than the modern *R-prātiśākhya*।”^{১১} পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলারও একথা স্বীকার করেছেন,—যদিও তিনি প্রাতিশাখ্যরচয়িতা শৌনকের সঙ্গে সঙ্গে পাণিনি ও যাস্কের প্রাদুর্ভাবকাল নিয়েও যথেষ্ট বিচারের অবতারণা করেছেন।^{১২} মোটকথা ‘প্রাতিশাখ্য’ বলতে তিনি বৈদিকাভরণের গ্রন্থকারকে অহুমরণ কোরে যে উল্লেখ করেছেন : “the *Prātiśākhyas* relate to a group of *śākhās*”, তাও ঠিক নয়, কেননা ‘প্রাতিশাখ্য’-শব্দে বেদের প্রত্যেকটি শাখা অথবা বৈদিক সমস্ত শাখাকে বোঝায়। ডঃ মনোমোহন ঘোষ বলেছেন প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনা করলে দেখা যায় নারদী প্রভৃতি শিক্ষাগুলির উপযোগিতা অনেকাংশে প্রাতিশাখ্যের দ্বারা পরিপূরণ হয়, তাই প্রাতিশাখ্যকে গৌণ শিক্ষাগ্রন্থ বোলেও অসমীচীন হয় না। তিনি বলেছেন : “From the study of the contents of the *Prātiśākhyas* we find that the scope of the *śikṣās* as given in the *Taittirīya Upaniṣad* (I. 2) applies to a considerable extent to the *Prātiśākhyas* which should be called secondary *śikṣās*”।^{১৩} তৈত্তিরীয়-উপনিষদের শিক্ষাবল্লীতে বর্ণ, স্বর, মাত্রা, বল, সাম ও সন্তান সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। প্রাতিশাখ্যে

১০। Cf. ডঃ লক্ষণ-স্বরূপ-অনুদিত ইংরেজী *The Nighantu and the Nirukta* (1921), p. 20.

১০। Cf. *The Nighantu and the Nirukta* (1921), p. 220

১১। Cf. *Introduction to the R̥gveda-Prātiśākhya* (ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ কর্তৃক ইংরেজীতে অনুদিত). Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. III, Sept. 1924, No. 3, pp. 612-618.

১২। Cf. *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec. 1935, No. 1, p. 768,

এতগুলি বিষয়ের স্মরণ বিলম্বণ ও বিচার না থাকলেও তার বিষয়বস্তু একেবারে কম নয়, হুতরাং শিক্ষা ও প্রতিশাখ্য উভয়ের প্রয়োজনই বৈদিক সাহিত্য ও ভারতীয় সঙ্গীতের বেলায় স্বীকার্য।

‘প্রতিশাখ্য’-শব্দের স্বরূপ ও সার্থকতা সম্বন্ধে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য অনেক মনীষীর অভিমত আলোচিত হয়েছে। মাধবাচার্য, মহাদেব, ষাঙ্ক, দুর্গাচার্য ও বৈদিকাভরণকার এবং পাশ্চাত্য পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার, হুইটনি, বার্ণেট, বার্ণেল, কিথ, ম্যাক্‌ডোনেল প্রভৃতি মনষীদের মতবাদের কথা ছেড়ে দিলেও বেদের শাখা ও উপশাখাসম্বন্ধে পণ্ডিত হিলেব্রাণ্ডের যুক্তি সমীচীন বোলে মনে হয়। তিনি বলেছেন বৈদিক যুগের গোড়ার দিকে যাজ্ঞিক ঋষিরা ঋক্মন্ত্র ও বৈদিক স্তোত্রগুলি সংগ্রহ কোরে যাগযজ্ঞের প্রয়োজন অনুযায়ী তাদের পরিবর্তন ও সংস্কৃত করেছিলেন। তদানীন্তন প্রথানুসারে ভিন্ন ভিন্ন গোত্রীয় পরিবার অথবা সম্প্রদায় (গোষ্ঠী) নিজেদের উপযোগী মন্ত্র বা স্তোত্রগুলিকে ভাগ কোরে নিয়েছিলেন, আর তাদের থেকে বিচিত্র শাখা ও উপশাখার সৃষ্টি হয়েছিল। হিলেব্রাণ্ডের এই অনুমান অথবা সিদ্ধান্তের যৌক্তিকতা আছে। তবে ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগে যাগযজ্ঞে ভিতর অনুষ্ঠান-আয়োজনই ছিল মাহুর্ষের পরিধিতে সীমায়িত হোয়ে। ক্রমশঃ কর্মের ভিতর সৃষ্টি হলো দার্শনিক ও ধর্মভাবের পরিবেশ—যাতে কোরে পার্থিব সম্পদ ছাড়া অপার্থিব আকাঙ্ক্ষা ও শান্তির দিকেও মাহুর্ষ আত্মনিয়োগ করেছিল।

ঋকতন্ত্র রচনা করেছিলেন ঔদব্রজী। ইনি নাকি সামতন্ত্রেরও রচয়িতা। তাছাড়া সামপ্রতিশাখ্য ‘পুষ্পসূত্র’ নামে সংস্কৃত ভাষার একটি ব্যাকরণও তিনি রচনা করেছিলেন। কাভ্যায়নের ‘সামসর্বানুক্রমণী’^{১০} গ্রন্থে উল্লেখ দেখা যায়,

সামতন্ত্রং প্রবক্ষ্যামি সুখার্থং সামবেদিনাম্।

ঔদব্রজিকৃতং স্মৃৎ সামগানাং সুখাবহম্॥

পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রয়ী ‘অক্ষরতন্ত্র’ পুস্তকের ভূমিকায় বলেছেন :
“গ্রন্থোহয়মুক্ততন্ত্রপ্রণেতুঃ শাকটায়নশ্চ সমকালিকেন মহামুনিঃ আপিশলিনঃ।

১০। কাভ্যায়ন-রচিত ‘সর্বানুক্রম’ বা ‘সর্বানুক্রমণী’ ও তার ভাষ্যসম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা স্তর আর. জি. ভাণ্ডারকর-লিখিত প্রবন্ধ *Vedas, Vedāṅgs, Etc. in Collected Works of Sir, R. G. Bhandarkar, Vol. II (1928), pp. 293—306.*

প্রোক্তঃ। সামতন্ত্রং তু পার্গ্যেণেত্যেব বহুপুষ্টিটোঃ প্রামাণিকঃ।
 ‘বংশব্রাহ্মণ’-গ্রন্থে (পৃ. ১১) পাওয়া যায় : “পুষ্পবশসঃ ঔদব্রজোহ পুষ্পবশা
 ঔদব্রজিঃ। পণ্ডিত সূর্যকান্ত শাস্ত্রী এই প্রসঙ্গে লিখেছেন : “Tradition
 and *Sāmasarvānukramaṇi* assign *Sāmātāntra* to Audavraji,
 and the name Puṣpayasas Audavraji occurs in the *Vamśa-
 Brāhmaṇa* in the list of the illustrious ancients of the SV.
 literature. This Audavraji, the another of *Sāmātāntra* may
 be identical with Audavraji, the originator of the *Rkātāntra*”।
 বৈদিক সামগানে কথা ছিল মন্ত্রের আকারে, তাতে স্বর অর্থাৎ বিভিন্ন স্বর
 সংযোজনা কোরে গান করা হোত। মনীষী ব্রহ্মসিদ্ধির অভিমত অনেকটা
 তাই। তিনি বলেছেন সামগান গোড়ার দিকে যে গাওয়া হোত তাতে
 পুরোপুরিভাবে ধর্ম বা আধ্যাত্মিকতার কোন সম্বন্ধ ছিল না। সভ্যতার
 বিকাশ ও প্রসারতার সঙ্গে সঙ্গে সামগানের রূপ উন্নত এবং ব্রাহ্মণ্যধর্মের
 অঙ্গীকৃত হয়েছিল বৈদিক সমাজ ও সংস্কৃতিকে সমৃদ্ধ করার জন্য : “The
Sāmaveda represents little more than the secondary employ-
 ment in the service of religion of popular music and other
 quasi-musical noises. These were developed and refined in the
 course of civilization, and worked into the formal ritual of
Brāhminism, in order to add an element of beauty and
 emotion.”

অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী বলেছেন সামগানে তিনটি জিনিস লক্ষ্য করা
 বিষয় তার প্রাথমিক বিকাশের দিকে : প্রথম—তার হাউ, হারো প্রভৃতি
 উচ্চারণযুক্ত গায়নপদ্ধতি, দ্বিতীয়—কথাগুলির প্রায়ই পুনঃপুনঃ উচ্চারণ, আর
 তৃতীয়—স্বরের তথা স্বরের সঙ্গে কথার ঐক্য স্বন্দরভাবে। ডঃ উইন্টারনিজ
 এবিষয়ের উল্লেখ কোরে বলেছেন : “Of later origin are the so-called
gāṇas or ‘song-books’ proper (from *gā* ‘to sing’), which design-
 ate the melodies by means of musical notes, and in which the
 texts are drawn up in the form which they take in singing, i.e.

with all the extensions of syllables, repetitions and interpolations of syllables and even of whole words—the so-called ‘stobhas’ as hoyi, huva, hoi and so on, which are partly not unlike our hazzas and other shouts of joy. The oldest notation is probably that by means of syllables, as ta, co, na, etc. More frequent, however, is the designation of the seven notes by means of the figures. 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7, which which the F, E, D, C, B, A, G, of our scale correspond. When singing, the priests emphasize these various notes by means of movements of the hands and the fingers”^{১৫}। সমস্ত গান বা সামহন্দ্যের অধিদেবতাও কল্পনা করা হোত। সামহন্দ্যের অধিদেবতা হিসাবে ইন্দ্রের আধিপত্য বেশী ছিল। পূর্বার্চিকের ৫০টি ছন্দ তথা মন্ত্রগুচ্ছ গাওয়া হোত ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে এবং গ্রন্থের মাকামাকি ৩৬টি গান গাওয়া হোত ইন্দ্রকে উদ্দেশ্য করে। অবশ্য গোড়ার দিকে ১২টি মন্ত্র ছিল অগ্নিদেবতার ও ১১টি ছিল সোম বা চন্দ্রদেবতার উদ্দেশ্যে। কিন্তু শেষের দিকে অগ্নি ও সোম দেবতাদের উদ্দেশ্যে গানগুলি বোঝাতো ইন্দ্রদেবতাকেই লক্ষ্য করে (“Both those divisions are subordinate to the worship of Indra”)^{১৬}।

‘সাম’ অর্থে প্রথমে স্বর বা সুরমিষ্ট স্বরকে বোঝাত, পরে ছন্দের তথা ঋক্‌ছন্দ্যের উপর স্বর, স্বর বা স্বরসমষ্টি সংযোজিত হোলে তা থেকে সাম-গানের বিকাশ হোত। ঋক্‌ছন্দগুলিকে বলা হোত ‘যোনি’ বা কারণ (বীজ—‘womb’)^{১৭}। সামবেদভাষ্যে আচার্য সাযণ বলেছেন : “ছন্দো নামকে গ্রন্থে নানাবিধানাম্ সাম্যাম্ যোনিভূতা এবচঃ পঠিতঃ”^{১৮}। পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্কণের (১২।৩।৫) ভাষ্যেও সাযণ লিখেছেন : “প্র-মংহিষ্ঠায় গায়ত ইতি যোনাবৃৎপন্নম্ সাম প্র-মংহিষ্ঠা শব্দযোগাৎ প্র-মংহিষ্ঠায়াম্ তদত্র ঋচে কর্তব্যাম্”^{১৯}। সামবেদে ‘আর্চিক’ অর্থে ৫৮টি যোনি তথা স্বর বা স্বরের কারণীভূত বীজ। সেই বীজগুলিকে চতুঃসারিযুক্ত বাণীবদ্ধ লাইন (single stanzas) বলা যায়। সেগুলির উপর স্বর-সংযোজন। কোরেই ভিন্ন ভিন্ন ভাবে সাম গান করা

১৫। Cf. ডাঃ উইটাররিজ্ : *A History of Indian Literature* (1937), Vol. I, pp. 166—167.

হোত। সুতরাং সামগানেও রূপভেদ ছিল ও তারা মোটামুটি তিন রকম শ্রেণীতে বিভক্ত : (১) গ্রাম্যগেয়গান—যাতে পূর্বার্চিকের ছিল সংযোজন, (২) অরণ্যগেয়গান—যার অন্তর্ভুক্ত ছিল আরণ্যকসংহিতা, (৩) উহগান—যার অঙ্গীকৃত ছিল উত্তরার্চিক।

গ্রাম্যগেয়গানকে বলা হোত ‘যোনিগান’, বেননা উহ ও উহগানে যে সমস্ত কারণ (যোনি)-স্বরূপ স্বচ্ছন্দ থাকত তারা ছিল গ্রাম্যগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত। গ্রাম্যগেয়গানকে ‘বেয়গান’ অথবা ‘বেগান’-ও বলা হোত, কারণ গানগুলি শিক্কা দেওয়া হোত অরণ্যগেয়গানের পর। এই অভিমতই পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী ‘ত্রয়ীটিকা’-গ্রন্থে (পৃ° ২০৫) প্রকাশ করেছেন। পূর্বার্চিকগুলিতে এক একটি মন্ত্র বা স্বক্ থাকত, সেগুলি আবার মন্ত্রভট্টা স্ববিদের নামে নামকরণ হোত। সেই মন্ত্রগুলি এক একটি ‘সাম’ বা সামগান এবং সেগুলি গ্রাম্যগেয়গান ও অরণ্যগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত ছিল। সামগানের যোনিগুলি তিন অংশে বিভক্ত ছিল : প্রথম অংশে গঠিত ১—১১৪ স্বক্ বা গানকে নিয়ে ও সেগুলি সোমদেবতার উদ্দেশ্যে উদ্গীত হোত ; দ্বিতীয় অংশ ১১৫—৪৬৬ পর্যন্ত সামগুলিকে নিয়ে গঠিত ও তারা ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে গীত হোত এবং তৃতীয় অংশে গঠিত হোত ৪৬৭—৫১৫ সংখ্যক সামকে নিয়ে এবং সেগুলি সোমদেবতার উদ্দেশ্যে গান করা হোত। তাছাড়া সমস্ত মন্ত্রগুলিকে আবার গানের ছন্দ-অনুসারে বিভিন্ন অংশে ভাগ করা হোত। উত্তরার্চিকে একটি মাত্রই মন্ত্র থাকত না, প্রগাথার সমষ্টিই ছিল তার প্রাণ। প্রগাথার পরিচয় দিতে গিয়ে আচার্য সায়ণ বলেছেন : “প্রকর্ষণে গ্রহনম্ যত্র স প্রগাথাঃ”। স্বয়ং প্রগাথার উল্লেখ কোরে বলা হয়েছে : “বাচমষ্টাপদীং নবপদীম্” (স্বক্ ৮৭৬।১২) ; “তিহুভির্হি সামসম্মিতম্” (ঐতরেয় ব্রা° ৩।২৩)। উত্তরার্চিকে স্বকগুলি স্তোমের সংগঠনের জন্তু সাঙ্গানো হোত এবং সেগুলির উদ্দেশ্য ছিল যোগে যথাযথ প্রয়োগ করা। সামগানগুলি কেবল যে সোমযোগেই গান করা হোত—তানয়, অপরাপর যোগাছুঠানেও উদ্গীত হোত। প্রস্তোতরাই সামগান করতেন।

উহগানগুলি প্রায় উত্তরার্চিক ও গ্রাম্যগেয়গানের অনুরূপ ছিল। ‘উহ’ অর্থে উপযোগী কোরে সংযুক্ত করা (‘উহতি’—adapts) বা স্বরণে রাখা।^{১৩}

উৎগান অরণ্যোগেয়গানের অত্মরূপ স্বরে অথবা স্বরে যজবেদীর পাশে গান করা হোত। যে যজ্ঞে এ'ধরণের উৎগান উদ্গীত হোত সেগুলি সর্বসাধারণের জন্য নির্বাচিত ছিল না। পুষ্পসূত্রে তাই বলা হয়েছে : "উৎগীতো গ্রামগেয়বৎ উৎগান অরণ্যোগেয়বৎ"। ডঃ উইন্টারনিজ্ (M. Winternitz) সামবেদসংহিতা এবং সামগানের রীতিনীতি ও স্বরূপসম্বন্ধে বলেছেন : "The best known of these, the Sāmaveda-Samhitā of the Kauthumas, consists of two parts, the Ārcika, the 'verse-collection' and the Uttarārcika, the 'second verse collection'. Both parts consist of verses, which nearly all recur in the Rigveda. * * For in the Sāmaveda, in the Ārcika, as well as in the Uttarārcika, the text is only a means to an end. The essential element is always the melody, and the purpose of both parts is that of teaching melodies"। সামবেদের আর্চিক বা পূর্বাচিকে আছে ৫৮৫টি ঋক্ এবং সেগুলিতে স্বর সংযোগ কোরে যাগযজ্ঞের উদ্দেশ্যে গাওয়া হোত। ঋকগুলি সামগানের বীজ বা কারণ (যোনি)। পূর্বাচিকেও ৪০০-টি গান ছিল এবং প্রত্যেক গান রচিত হোত তিনটি কোরে ঋক্ (stanzas) নিয়ে। ডঃ উইন্টারনিজ্ এ'সম্বন্ধে লিখেছেন : "The first part of our Sāmaveda-Samhitā, the Ārcika consists of five hundred and eighty-five single stanzas (rc), to which the various melodies (sāman) belong, which were used at the sacrifice. The word sāman, although frequently used for the designation of the text which had been either made or destined for singing, means originally only 'tune' or 'melody'. * * The stanza (rc) is therefore called the yoni, i.e. 'the womb' out of which the melody came forth. * * The Ārcika, then, is nothing but a collection of five hundred and eighty-five 'yonis' or single stanzas, which

and handed down by oral tradition for the adaption (the uha) of the sāmans in the grāme- and aranyageya gānas, * *."—Cf. *Panchavimsa Brāhmaṇa* : Introduction, p. xiii.

are sung to about double the number of different tunes. * * The Uttarārcika, the second part of the Sāmaveda-Samhitā consists of four hundred chants, mostly of three stanzas each, out of which the *stotras* which are sung at the chief sacrifices are formed. * * A *stotra* then, consists of several, usually three stanzas, which are all sung to the same tune, namely to one of the tunes which the Ārcika teaches. * * There are attached to the Ārcika, a Grāmageyagāna (‘book of songs to be sung in the village’) and an Aranyagāna (‘book of forest songs’). * * There are also two other books of songs, the Uhgāna and Uhyagāna. These were composed for the purpose of giving the Sāmans in the order in which they were employed at the ritual, the Uhgāna being connected with the Grāmageyagāna, the Uhyagāna with the Aranyagāna.””

মোটকথা গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানের মধ্যে প্রার্থক্য হোল: ‘গ্রামেগেয়’ গাওয়া হোত লোকালয়ে মহুয়াসমাজে, আর ‘অরণ্যেগেয়’ নির্বাচিত ছিল অরণ্যবাসী যাত্ৰিকদের জন্ত, কেননা অরণ্যেগেয়গানকে অলৌকিক (mysterious) ও পবিত্র হিসাবে গণ্য করা হোত। মনে হয় এ’ছুটি গান বৈদিক সমাজে একই সময়ে পাশাপাশি ছিল। ক্রমশঃ গ্রামেগেয়গানকে মর্যাদা দিল পরবর্তী সভ্যসমাজ, বিশেষ কোরে সৌমযজ্ঞের পরমপ্রিয় ছিল গ্রামেগেয়গান, আর অরণ্যেগেয়গান পরিগণিত ছিল আদিসঙ্গীত হিসাবে। দুটি গানকেই সমাজের ব্যবহারিক কাজে লাগানো হোত একথা অধ্যাপক সাইমনও (Prof Simon) স্বীকার করেছেন। হুপ্রাচীন হিসাবে পরিগণিত অরণ্যেগেয়গান সম্বন্ধে পণ্ডিত বার্নেল (A. C. Burnell) আবেদন-ব্রাহ্মণের মুখবন্ধে (Introduction 1876, p. XXXV) বলেছেন: “The precise nature and function of the *aranyageyagāna*

১৭।(ক) Cf. A History of Indian Literature (1927), Vol. I, pp. 165-167.

(খ) এখানে উল্লেখযোগ্য যে, গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানকে গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানও বলে।

seems yet undecided. May be, this appellation was given to these songs, because they were too archaic to be made any sense even by the priests, who consequently, holding them as mystic and magical, reserved for charms, witchcrafts, medicine and other homely practices, which require privacy and are generally meant for plainer people, as opposed to the Soma sacrifices, which were meant for the rich lay sacrificers. It seems that primitive Aryan used these magical songs, in order to control and make object to his will, spiritual agencies which he thought he could so control, which the more powerful, *i. e.* the gods, he sought to propitiate by sacrifices, accompanied by *grāmegeya* songs, thus securing their assistance by winning their good-will, since he thought, he had not the power to compel them. Thus while the *grāmegeyagāna* is meant to be sung at Soma sacrifices, the *aranyegeyagāna* may have been originally meant to be sung at the charm* । মোটকথা উত্তরাচিক যেমন পূর্বাচিকের চেয়ে প্রাচীন, অরণ্যেগেয়গানও তেমনি গ্রামেগেয়গানের চেয়ে প্রাচীন। অবশ্য পবিত্রতা ও শ্রেষ্ঠতা উভয় গানই দাবী করতো। পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা বেশীর ভাগ সময়ে বাগযজ্ঞের সঙ্গে বশীকরণ, রোগনিরাকরণ, মারণ, উচাটন প্রভৃতি 'Black Magic'-এর ছোঁয়াচ যোগ না করলে তার প্রাচীনতা প্রমাণ করার পক্ষে যুক্তি খুঁজে পান না। স্বীকার করি যে, অধর্ববেদের কতক অংশ অলৌকিক ক্রিয়াকাণ্ডের সঙ্গে সম্পর্কিত, কিন্তু তাই বোলে সকল বৈদিক যাগই ভৌতিক ও অলৌকিক মন্ত্র এবং অভিচারের সঙ্গে জড়িত ছিল না। দেবতাদের উদ্দেশ্যে যাগযজ্ঞ অহুষ্ঠিত হোত ঐহিক ও পারলৌকিক পার্থিব ও অপার্থিব সুখ-স্বাচ্ছন্দ্য ও কল্যাণ লাভ করার জন্ত। গ্রামেগেয়গান সাধারণ সমাজের জন্ত নির্বাচিত থাকায় সামাজিক সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে তারই আসন সমাজের বৃক্কে জঁড়া পেয়েছিল, আর অরণ্যেগেয়গানের আদর হয়েছিল কেবল অরণ্যচারী অধ্যাত্ম শান্তিকামী ঋষি ও ঋষিকদের ভিতর, কেননা সেই গানের সঙ্গে যোগ ছিল পবিত্র যজ্ঞধূমের ও অপবার্থিব শান্তির, কাজেই পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের কাছে

যতই কুরাসাচ্ছন্ন ও অলৌকিক বোলে মনে হোক না কেন, ভারতবাসীর কাছে তা চিরদিনই অর্থপূর্ণ, পবিত্র ও স্বর্গীয়।

উত্তরার্চিকের প্রাচীনতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ কোরে অনেকে বলেন সামবিধানব্রাহ্মণে নাকি উত্তরার্চিক, অরণ্যোগ্যেয়গান ও উহগানের কোন উল্লেখ নেই, আছে মাত্র পূর্বার্চিক ও গ্রামেগেয়গানের। পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গ (Prof. Oldenberg) এই অভিমত পোষণ করেন। এই বিশ্বাস ও সিদ্ধান্তের অহুগামী হোয়ে তিনি বলেছেন উত্তরার্চিক পূর্বার্চিকের পরবর্তী। শুধু তাই নয়, ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলি, মশককল্প, লাটায়নের ও দ্রাহায়ণের শ্রৌতসূত্র-গুলিও এমন কি পরবর্তীকালে রচিত হয়েছিল। ডঃ কালাণ্ড (D. Caland) পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গের মতবাদ সমর্থন করেছেন, তবে উভয়ের মধ্যে পার্থক্য হোল ডঃ কালাণ্ড পূর্বার্চিককে ঠিক প্রাচীন বোলে স্বীকার করেন নি। ডঃ কালাণ্ড পঞ্চবিংশব্রাহ্মণের আলোচনায় (৪৪১১) তাঁর মতবাদ সুপরিষ্কৃত কোরে বলেছেন কতকগুলি ব্যাপারে বেশীর ভাগ মন্ত্র সোমজাহজিভাবে সংহিতা থেকে নেওয়া হয়েছে। ‘সম্ভার্য’-শব্দটি থেকেও বোঝা যায়, বেদের ভিন্ন ভিন্ন শাখা অথবা অংশ থেকে বিচিত্র মন্ত্র চয়ন করা হয়েছিল যেগুলি ঠিক সামবেদের উপযোগী নয়,^{১৮} কেননা উত্তরার্চিকে মন্ত্রগুলি সম্পূর্ণভাবে একটির পর অপরটিকে সাজিয়ে দেওয়া হয়েছিল, আর তা থেকে বোঝা যায়, ব্রাহ্মণসাহিত্যের রচয়িতারা উত্তরার্চিক সম্বন্ধে বিশেষভাবে জানতেন না। সামগানকারীরাও জানতেন মাত্র ঋগ্বেদকে, সেজন্ত ঋগ্বেদ থেকেই তাঁরা সামগানের মালমশলা সংগ্রহ করতেন। ডঃ কালাণ্ড আরও সিদ্ধান্ত করেছেন যে, সাম-উদ্গাতারা মাত্র ঋগ্বেদের সঙ্গে পরিচিত থাকার জন্ত সোমযাগের গান ঋগ্বেদ থেকেই গ্রহণ করেছিলেন। ডঃ কালাণ্ড ‘পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ’-এর মূখবন্ধে (Introduction, chapt. II., pp. XIV—XV) বলেছেন :

১৮। (ক) ‘সম্ভার্য’ সম্বন্ধে ডঃ কালাণ্ড ‘পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ’-এর মূখবন্ধে (Introduction, Chapt. II, p. xv) উল্লেখ করেছেন : “The expression *sambhārya* to denote a complex of verses to be taken from different parts of the Veda, occurs thrice in the *Brāhmaṇa*: XI. 1 5; XVI. 5. 11 and XVIII. 8. 8. This expression is simply incomprehensible from a Sāmavedistic standpoint, because in the *uttarārcika* they are given as a whole, all after one another. but from a Rigvedistic standpoint they are truly *sambhāryas*”. (খ) Vide also ‘ঋকতন্ত্র’—Introduction, p. 24.

"This question is: 'was the *pūrvācika* or was the *uttarācika* the older part?' Scholars are at variance. I myself maintained that the *uttarācika* must be regarded as prior to the *pūrvārcika*, chiefly on the argument that a collection of verses on which the Sāmans had to be chanted (as is the *uttarārcika*) must have been *a priori* older than a collection of verses that served to register the melodies on which these verses had to be chanted (as is the *pūrvārcika*). Oldenberg, on the other hand, has made it appear that the *pūrvārcika* (together with the *āraṇyaka* part) was the older part, because this part only is mentioned in the *vratas*, and, moreover, the *uttarārcika* is nowhere quoted in the *Sāmavidhāna-brāhmaṇa*. I add to this that even so late work as the *Atharvaparīṣiṣṭa* mentions (49. 3. 6) as last verse of the Sāmaveda and the last but one of the *pūrvārcika* (viz. SV. 1. 548). Convinced by Oldenberg's strong arguments, I thereupon proposed to formulate the facts thus: that from the oldest times on the chanters must have had at their disposal a certain collection of *tristichs*, and *pragāthās* that served them at the Soma-rites for chanting after their melodies; that this collection might have been the fore-runner of the *uttarārcika* as it is known to us nowadays."

‘আর্ষেয়কল্প’ রচনা করেছিলেন ঋষি মশক। ব্রাহ্মণ ও আর্ষেয়কল্পের উপর ভিত্তি কোরে ঋষি লাট্টায়ন ও দ্রাহ্মায়ণ তাঁদের শ্রৌতসূত্র রচনা করেছিলেন। তখন একমাত্র উত্তরার্চিকেরই ছিল প্রচলন ও সেগুলি এমনি হুসংযতভাবে সাজানো ছিল যে, সোমযাগে মাত্র তাদের গান করা হোত। শুধু তাই নয়, ডঃ কালাণ্ড আরো অনুমান করেন সোমযাগের আরম্ভ থেকে সামগেরা ত্রিষ্টক্ ও প্রগাথার ওপর স্বর লীলায়িত কোরে গান করতেন, কাজেই গানে একঘেয়ে ভাবের (monotonous) চেয়ে বৈচিত্র্যের স্থান ছিল। কিন্তু ডঃ কালাণ্ডের এ’ সিদ্ধান্তকে সঠিক বোলে গ্রহণ করা কঠিন। অধ্যাপক স্বর্ধকান্ত শাস্ত্রীও ডঃ কালাণ্ডের অভিমত বা সিদ্ধান্তগুলিকে সঠিক

বোলে স্বীকার করেন নি, তিনি বলেছেন : "But this is erroneous, and although native scholars are unanimous in prescribing the use of triplets at the Soma sacrifice, yet there seems nothing to prevent us from assuming, that in earlier times, when the sacrifice was yet in its crude form, the priests sang their melodies on solo verses, and that with the growth of the ritualism, the idea of using triplets arose, the two stages of development being successively recorded in the *pūrvārcika* and *uttarārcika*, That is actually happened so, will be clear from the RV. (1. 164. 24) :

গায়ত্রেণ প্রতিমিমীতে অর্কমর্কেণ সাম ত্রৈষ্টুভেন বাকম্ ।

বাকেন বাকম্ দ্বিগদা চতুস্পদাক্ষরেণ মিমীতে সপ্ত বাণীঃ ॥

"Sāyana raises the following discussions on 'অর্কেণ সাম' : 'অর্কেণ সাম, উক্তলক্ষণেন মন্ত্রেণ সাম, গায়ত্র্যরথন্তরসংজ্ঞাকম্ সাম প্রতিমিমীতে' । Thus the question of the priority of the *pūrvārcika* to *uttarārcika* is settled once for all, and so far we perfectly agree with Oldenberg" ।^{১৯} পরিশেষে শাস্ত্রীজি আবার বলেছেন মনীষী ওল্ডেনবর্গ নিজেও স্বীকার করেছেন প্রথমতঃ ব্রাহ্মণসাহিত্য সৃষ্টি হবার আগেও সোমযাগ বৈদিক সমাজে অনুষ্ঠিত হোত এবং দ্বিতীয়তঃ ত্রিষ্টুভুক্ত প্রগাথাকে স্বরযোগে গান করা হোত । কাজেই একথা ঠিক যে, সাধারণতঃ ডঃ কালাও ও ওল্ডেনবার্গ প্রমুখ পাক্ষাত্য পণ্ডিতেরা উত্তরার্চিককে যে পরবর্তী রচনা বলেছেন তা মোটেই সত্য নয়, বরং প্রাচীন ও এমন কি ব্রাহ্মণসাহিত্য ও শ্রৌতসূত্র প্রভৃতি রচিত হবার আগে উত্তরার্চিক সমাজে প্রচলিত ছিল : "Thus we have seen that the *uttarārcika*, which was later than the *pūrvārcika*, was yet older than the *Brāhmaṇa* and the *Sūtra* works" ।^{২০} ডঃ কালাও 'পঞ্চবিশ্বব্রাহ্মণ'-এর মূখবন্ধেও (*Introduction*, Chapt. II, p. xv)

১৯। Cf. *Bikatantram* (সূর্যকান্ত শাস্ত্রী, এম. এ., কতৃক সম্পাদিত, ১৯০৩). p. 26.

২০। এ, পৃ. ২৮

বলেছেন : "From the passage in the *Brāhmaṇa* IV. 2. 19. where a *jarabodhiya-sāman* is mentioned, to be chanted on SV. I, 25 (= II. 733-735), it seems right to infer that the *uttarārcika* was later than the *Brāhmaṇa*". তাছাড়া ভূমিকার XV পৃষ্ঠায়ও তিনি আলোচনা করেছেন : "To state it directly at the beginning of my argumentation, this is my hypothesis: the author of the *Bārhmaṇa* was not acquainted to with our *uttarārcika*, it did not exist at his time, but the chanters drew the verses they wanted, directly from the *Rksamhitā* and the *uttarārcika* was composed in later times. in order to have at hand, in the regular order of the sarifices, the verses that were wanted".

অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী ঋক্বেদের মূখবন্ধে (*Introduction*, p. 31) বৈদিক সঙ্গীতের কারণগ্রহ সামবেদের বিকাশ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন তিনটি ক্রমবিকাশের ভিতর দিয়ে সামবেদ ও সামগান সমাজে আত্মপ্রকাশ করেছিল। অনেকের মতে বিকাশের স্তর চারটি। তবে মোটামুটি তিনটি অথবা চারটি বিকাশের স্তর হোল :

১। তোড়.

{ ১। 'তোড়' সম্বন্ধে অক্ষরতন্ত্রে ও সংজ্ঞাকরণে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করা আছে।

২। ঋক্ বা ঋক্‌মন্ত্রগুলিকে স্বরের মাধ্যমে গানে রূপান্তরিত করা।

২। এ'সম্বন্ধে সামতন্ত্রে বিশদভাবে উল্লিখিত আছে। 'সামতন্ত্র' একটি ব্যাকরণের মতো নিয়মগ্রন্থ মাত্র। এতে মন্ত্র অথবা পদগুলি যেভাবে সামগানে রূপান্তরিত ও গান করতে হবে তার নির্দেশ আছে।

৩। গান ছাড়া সামগুলিকে আবার পদে রূপান্তরিত করা।

{.

৪। আর্চিক প্রভৃতি মন্ত্রের
পদগুলিকে সংহিতায় পরিবর্তিত
করা।

৪। ঋকতন্ত্রে এ'সম্বন্ধে আলোচিত
হয়েছে। ঋকতন্ত্রে কতকগুলি বিধিবদ্ধ
নিয়ম আছে যেগুলির দ্বারা সামবেদের
পদগুলিকে সংহিতায় রূপান্তরিত করা
যায় এবং সেদিক থেকে একে প্রাতি-
শাখ্যই বলা যায়।

ঋকগুলি থেকে সাম তথা সামগান রচনা করা সম্বন্ধে আচার্য শবর স্বামী
জৈমিনীয়সূত্রের ভাষ্যে (১১।২২) মন্তব্য করেছেন: “সামবেদে সহস্রং
গীতুপায়াঃ। আহ ক ইমে গীতুপায়া নাম? উচ্যতে—গীতিনাম ক্রিয়া
হ্যভ্যন্তরপ্রযত্নজনিতস্বরবিশেষাণামভিব্যঞ্জিকা সামশব্দাভিলপ্যা। সা নিয়ন্ত-
প্রমাণা ঋচি গীয়তে। তৎসম্পাদনার্থোহয়মৃগক্ষরবিকারো বিংশ্লেবো বিকর্ষণম-
ভ্যাসো বিরামঃ স্তোভ ইত্যেবমাদয়ঃ সর্বে সামবেদে সমান্নাস্তে”। এ'বিষয়ে
অক্ষরবিকার, অক্ষরবিশ্লেষ, অক্ষরবিকর্ষণ ও স্তোভ প্রভৃতির প্রয়োজন
হোত। অক্ষরবিকার-সম্বন্ধে পুষ্পসূত্র ৮।৮৭, অক্ষরবিশ্লেষ-সম্বন্ধে পুষ্পসূত্র
৬।১৫৩, অক্ষরবিকর্ষণ-সম্বন্ধে পুষ্পসূত্র ৭।১ উক্তব্য। ‘স্তোভ’ অর্থে গানে
(সামগানে) ভিন্ন ভিন্ন শব্দ (স্বর), বর্ণ ও কখনো কখনো বা সমগ্র
পদকে অন্তরনিবিষ্ট করা। আচার্য সায়ণ ‘স্তোভ’ অর্থে বলেছেন: “কাল-
ক্ষেপমাত্রহেতুং শব্দরাশিং স্তোভ ইত্যচকতে”। আচার্য সায়ণ সামবেদের
ভাষ্যে (মুখবন্ধে) বলেছেন: “সামশব্দবাচ্যস্ত গানস্ত স্বরপং ঋগক্ষরেবু
কুষ্ঠাদিভিঃ সপ্তভিঃ স্বরৈরক্ষরবিকারাদিভিচ্চ নিম্পাণতে”। সামগানের স্বর
কুষ্ঠ, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মজ্র, অতিস্বাধ। ডঃ বার্গেল ‘আবেদ-
ব্রাহ্মণ’-এর মুখবন্ধে (Introduction XLIII) কুষ্ঠ, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়,
চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ বা অন্ত এই নাম ব্যবহার করেছেন। ডঃ স্বর্ধকান্ত
শাস্ত্রী ডঃ বার্গেলের প্রসঙ্গক্রমে স্বর সম্বন্ধে বলেছেন: “* * which
partly correspond to the śadjādi seven svaras of usual
music”। প্রকৃতপক্ষে ‘partly correspond’ বলাও কঠিন, কেননা
নারদীশিক্ষায় নারদ “যঃ সামগানঃ প্রথমঃ স বেণোর্যধামঃ স্বরঃ” প্রভৃতি
শ্লোকগুলিতে সামগানের স্বরস্থানের সঙ্গে লৌকিক গান্ধর্ব ও দেশী সঙ্গীতের
স্বরস্থানের যে সাদৃশ্য দেখিয়েছেন, তাতে কোরে partly অর্থাৎ আংশিক

সাদৃশ্যের কথা মনে হয় না, বরং বৈদিকের সঙ্গে লৌকিকের স্বরস্থানের পুরাপুরি মিল পাওয়া যায়।

ডঃ বার্বেল প্রথমাদি স্বরগুলিকে ‘প্রকৃতি’ স্বর বলেছেন এবং ‘বিকৃতি’ স্বর প্রকৃতি থেকে ভিন্ন এবং তাদের নাম প্রেঙ্খ, নমন, কর্ণণ, বিনত, অত্যাংক্রম ও সম্প্রসারণ। ছান্দোগ্য-উপনিষদে (১।১২।১) বিনর্দি, অনিক্কন্ত, নিক্কন্ত, মুহু, ল্লক্ক, ক্রৌঞ্চ ও অপঞ্চান্ত এই সাত স্বরের পরিচয় পাই এবং আগেই অভিনিহিত, প্রান্টিঠ, জাত্য, কৈপ্র, পাদবৃত্ত, তৈরবঙ্গন ও তিরোবিরাম এই সহকারী সাত স্বরের উল্লেখ করা হয়েছে। প্রথমাদি স্বরই সামগানের প্রধান আশ্রয়। সকল বৈদিক শাখাই যে সম্পূর্ণ সাতস্বর সামগানে ব্যবহার করতেন তা নয়, পুষ্পহরকার পুষ্পর্ষি ও শিক্ষাকার নারদ বলেছেন কৌথুম ও রাণায়নীরেরা গানে মাত্র সাতস্বর ব্যবহার করতেন, কিন্তু জৈমিনীরেরা ছ’টি স্বর ও অপর্যাপর শাখার গানে পাঁচ স্বর ব্যবহার করতেন। ডঃ বার্বেল সামগান নিয়েও আলোচনা করেছেন^{২১} এবং তাঁর প্রচেষ্টা কতকাংশে প্রশংসনীয়। সামগান অত্যন্ত প্রাচীন একথা তিনি স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন : “I think it will be found sufficient to show *oldest* Indian music was”。 তাঁর অমূল্যমানের মালমশলা ছিল ডঃ হগ্, অধ্যাপক রথ ও জার্মান (Dr. Haug, Prof. V. Roth, J. Garmen) প্রভৃতি পাক্ষাত্য পণ্ডিতদের ভারতীয় বৈদিক সাহিত্যের কয়েকখানি ইংরাজী অম্ববাদ। ডঃ বার্বেল বলেছেন : “The foundation of these chants unquestionably very old”。 “Chants” অর্থে সামগান। তাঁর আলোচনায় তিনি সামগানের প্রাচীনত্বের কোলীজ রক্ষা করেছেন সত্য, কিন্তু সমগ্র ও সুপরিষ্কৃটভাবে তা অমূল্যলন করেন নি। সামগান সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি প্রথমে স্বরলিপি (notation) নিয়ে আলোচনা করেছেন এবং দক্ষিণ-ভারতের অসংখ্য সংগৃহীত স্বরলিপির পাণ্ডুলিপি (manuscripts) তাঁকে এ’বিষয়ে বেশী সাহায্য করেছে।

২১। শ্রম সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর-সংকলিত *Indian Music by Various Authors*, pt. II (pp. 407—412)-এ ডঃ বার্বেল “The Sāman Chants” সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।

সামগানে স্বরের প্রয়োগব্যাপারে ডঃ বার্ণেল সামবিধানব্রাহ্মণ, আর্বেয়ব্রাহ্মণ ও নারদীশিকার ইংরাজী অনুবাদের বিশেষভাবে সহায়তা নিয়েছেন। তিনি এক জাহ্নগায় আর্বেয়ব্রাহ্মণের উপর সামগাচার্যের ভাষ্যের উল্লেখ করেছেন এবং বলেছেন সামবিধানে স্বর আরম্ভ হয়েছে যেমন 'কুট্ট' থেকে, আর্বেয়ভাষ্যে আরম্ভ হয়েছে তেমনি 'প্রথম' থেকে। তিনি বলেছেন : "These again partly correspond to the *shadja, rishabha gāndhāra, madayama, panchama, dhaivata* and *nishāda* of usual music"। কিন্তু সামগানের আলোচনায় তিনি বিশেষ কোন বৈশিষ্ট্য দেখাতে পারেন নি। তিনি আগাগোড়া আচার্য সামগকে অনুসরণ করেছেন, অথচ নারদের কথা উল্লেখ করেন নি। কিন্তু আচার্য সামগের স্বরবিভাগ সম্পূর্ণ আধুনিক, প্রাচীনতার দিক থেকে নারদের বিভাগই বরং বেশী আদরণীয়। নারদ বলেছেন সামগানের স্বরবিকাশ অবরোহণগতিতে (downward movement), আর আচার্য সামগ বলেছেন তার সম্পূর্ণ বিপরীত অর্থাৎ আরোহণগতিতে। ডঃ বার্ণেল কিন্তু এ'সকল বিভাগ বা বিকাশবৈচিত্র্যের কোন উল্লেখ করেন নি। তিনি উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিতের কথা উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তাদের সকল-কিছু বিকাশ নিয়ে আলোচনা করেন নি। আধুনিক সাত স্বরের উৎপত্তির কথাও তিনি বলেছেন, কিন্তু ক্যামন কোরে বিকাশের ভিতর দিয়ে সাত স্বরের সৃষ্টি হোল তার কোন সন্দ্বান তিনি দিতে পারেন নি। তিনি হাগ ব্যাণ্ড (Hugband, 840-930 A. D.) গ্রিগোরিয়ান 'Plain Chant'-এর সঙ্গে উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে সাত স্বরের যে উৎপত্তি হয়েছে তার একটা তুলনামূলক পরিচয় দিয়েছেন যাত্র। যেমন,

(ক) হাগ্‌ব্যাণ্ডের স্বরবিভাগ :

So, La, Si, Ut

grades

La, Si, Ut, La

Supeiores

Ri, Mi, Fa, Sol

finales

Mi, Fa, Sol, La

excellents

(খ) ভারতীয় স্বরবিভাগ :

উদাত্ত
নিষাদ, গান্ধার

অনুদাত্ত
রষভ, ধৈবত

স্বরিত
ষড়্জ, মধ্যম, পঞ্চম

এখানে ডঃ বার্গেলের প্রচেষ্টার সার্থকতা অত্যন্ত কম, কেননা হাগ্-ব্যাণ্ডের *gardes*, *finales*, *superiores* এবং *excellents*—এই চার ভাগ ভারতীয় উদাত্তাদি বা মন্দ্র, মধ্য ও তারের সঙ্গে সামান্য-কিছু সাদৃশ্য থাকলেও তা কেবল উচ্চ, নীচ ও মধ্য স্বরের উচ্চারণের দিক থেকে করা হয়েছে, নচেৎ হাগ্‌ব্যাণ্ডের বিভাগে একই স্বরের বার বার প্রয়োগ আছে, আর বৈদিক উদাত্তাদির বেলায় তা নাই। ডঃ বার্গেল প্রকৃতি ও বিকৃতি স্বর নিয়ে যতটুকু আলোচনা করেছেন তা আগেই উল্লেখ করেছি। প্রকৃতি প্রেঙ্খ, নমন, কর্ণণ, বিনত প্রভৃতি সাত স্বরকে তিনি ‘purely modern’ বলেছেন। তাঁর মতে ‘বিনত’ গ্রামগেয়গানে ও ‘প্রেঙ্খ’ উহগানে ব্যবহৃত হোত : “*Vinata occurs in the grāmegeyagāna, prenkha is put in the uha*”। অত্যাংক্রম ও সম্প্রসারণ স্বরের কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। সামগানে যে “হুম্” শব্দ ব্যবহৃত হোত তাকে তিনি হিকারের নামাস্তর বলেছেন। ‘পুপ্পসুত্র’^{২২} থেকে শাখাভেদে স্বর-প্রয়োগের কথা তিনি উল্লেখ করেছেন।

ঋকৃতন্ত্রের আলোচনায় বেদের প্রাতিশাখ্যগুলিতে গান ও স্বরের কাহিনী সযত্নেই আলোচনা করা হোল। প্রকৃতপক্ষে ঋকৃতন্ত্রের ভিতর বৈদিক সামগানের যতটুকু মালমশলা পাওয়া যায় তা অতি সামান্য। ঋকৃতন্ত্রের প্রথম, চতুর্থ ও ষষ্ঠ প্রপাঠক তিনটিতে মাত্র নাদ তথা শব্দ, গাথা, সাম, উদাত্ত অহুদাত্ত ও অরিত স্বর সযত্নে আলোচনা করা হয়েছে। যেমন,

(১) শ্বাসো নাদ ইতি শাকটায়নঃ ।—১ম প্রপাঠক

(২) গাথাস্থ চ ।

গাথাস্থ চ ত্রিমাত্রমস্তরং (নিত্যধিরেতি) ভবতি ।—৪র্থ প্রপাঠক

(৩) ত্রিমাাত্র সমাস্থ ১০

ত্রিমাাত্রমস্তরং সামস্থ বেদিতব্যঃ ভক্ত্যন্তেষু ।

(৪) উদাত্তমুৎ ১১

উদাত্তমুৎসংজ্ঞা ভবতি । উচ্চমিত্যর্থঃ ।—৬ষ্ঠ প্রপাঠক

(৫) আদ্যার্দ্যমাত্রা অরিতম্ ১০

আত্ভার্দ্যমাত্রা উৎসংজ্ঞা ভবতি । তৎ অরিতং নাম ।

২২। ‘পুপ্পসুত্র’ সামবেদের প্রাতিশাখ্য। ডঃ বার্গেল বোধহয় ভুলক্রমে ‘পুপ্প’-শব্দ থাকার জন্ত “পুল্পসুত্র” বোলে উল্লেখ করেছেন।

‘স্বরিত’ স্বরসম্বন্ধে বৃত্তিকার বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী বলেছেন : “*Svarita* is nothing but a combination of *udātta* and *anudātta*, and its first half mora which is *udātta*, is called *svarita*, the rest *prachaya* of the *chandogas*. Cf.

অত উধ্বং প্রবক্ষ্যামি স্বর্চিকং তু স্বরত্রয়ম্ ।

উদাত্তশ্চানুদাত্তশ্চ তৃতীয়ঃ প্রচয়স্বরঃ ॥

বৃত্তিকার ‘স্বরিতনিরূপণম্’ বিশ্লেষণপর্ষায় স্বরিতের রূপ নির্ধারণ করতে অনুদাত্ত, উদাত্ত ও প্রচয় স্বর-তিনটির পরিচয় দিয়েছেন। সুদীর্ঘ আলোচনার পর তিনি উদাত্তের প্রথম অর্ধমাত্রাকে ‘স্বরিত’ স্বর বলে স্বীকার ক’রে বলেছেন ‘স্বরিত’ বলতে এছাড়া আর অন্য কোন স্বর নয় : “তস্মাদান্যদ্যর্ধমাত্রোদাত্ত এব স্বরিতঃ । ন স্বরিতং নাম স্বরাস্তর-মস্তীতি” ।

২ ॥ ঋগ্বেদপ্রতিশাখ্য ॥

পূর্বে বলা হয়েছে প্রাতিশাখ্যের উদ্দেশ্য শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ নির্ণয় করা। কোন কোন ভাষ্যকারের মতে প্রাতিশাখ্য অর্থে শিক্ষাশাস্ত্র, কিন্তু ভাষ্যকার উবটের মতে প্রাতিশাখ্য অর্থে শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ। ঋগ্বেদ-প্রাতিশাখ্যে ১৮টি পটল (অধ্যায়) তিন ভাগে ভাগ করা হয়েছে। প্রতিটি ভাগে আবার ৬টি কোরে পটল। প্রতিটি পটল বর্ণে বিভক্ত। প্রতিটি বর্ণে সাধারণত ৫টি ক'রে পরিচ্ছদ (stanza) এবং প্রতিটি পরিচ্ছদ (একমাত্র শেষেরটি) তিন থেকে ছটি ভাগে বিভক্ত। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য কতকাংশ অহুষ্টিপ ও কতকাংশ ত্রিষ্টিপ বা জগতী ছন্দে লেখা। অষ্টাদশ পটলে ইন্দ্রবজ্র বা উপজাতি ছন্দেরও অন্তর্নিবেশ দেখা যায়।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য ঋষি শৌনক রচনা করেছেন বোলে অনেকে মন্তব্য প্রকাশ করেন, কিন্তু অধ্যাপক এগেলিঙ, অধ্যাপক ম্যাকডোনাল, ডঃ মঙ্গলদেব শাস্ত্রী প্রভৃতির মতে একজনের লেখা নয়, ভিন্ন ভিন্ন সময়ে বিভিন্ন গুণী প্রাতিশাখ্য রচনা করেছেন। ডঃ মঙ্গলদেব শাস্ত্রী বলেছেন : “ * * and the text, as it has come down to us, cannot be the work of one and the same author”। ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ বলেছেন : “Particularly for the Rikprātiśākhya, it is important to note that its last eight patalas are certainly later than the first ten”। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ভাষ্যরচনা ও তার রচয়িতা নিয়েও মতবৈত আছে। ডঃ শাস্ত্রীর মতে “অষ্টৌ সমানাক্ষরাণ্যাদিতুঃ” এই ১১ সূত্র থেকে উবট ভাষ্য আরম্ভ করেছেন। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের উপর পার্শদবৃত্তি বা পার্শদব্যাক্ষ্য নামেও একটি ভাষ্য আছে। বিষ্ণুমিত্র এই ভাষ্য রচনা করেছিলেন। এই বৃত্তির শেষে আছে : “ইতি ত্রীদেবমিত্রহৃতবিষ্ণুমিত্রকৃতে প্রাতিশাখ্যে বর্গদ্বয়বৃত্তিঃ”। মোটকথা প্রাতিশাখ্যের কতকাংশের ভাষ্য রচনা করেছিলেন উবট ও কতকাংশের বিষ্ণুমিত্র এবং কতকাংশ আবার অজ্ঞাত বৃত্তি বা ভাষ্যকার। এই ভাষ্য বা বৃত্তি রচনা নিয়েও মতবৈত কম নেই। অধ্যাপক রথ, ম্যাক্স-মুলার, এগেলিঙ, কিথ প্রভৃতি পণ্ডিতেরা উবট ও বিষ্ণুমিত্রের ভাষ্য ও বৃত্তির বৈষম্য ঠিক অমুখাবন করতে পারেন নি, আর তার জন্ত উবটকে তাঁরা ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের সম্পূর্ণ ভাষ্যের রচয়িতা বোলে ভুল করেছেন। অধ্যাপক

রেগুনাইয়ার সর্বপ্রথম ভাষ্যগুলির প্রার্থক্য অনুধাবন করতে সক্ষম হয়েছিলেন। ডঃ মঙ্গলদেব শাস্ত্রী অধ্যাপক রেগুনাইয়ারের মতানুবর্তী। ডঃ শাস্ত্রী বলেছেন : “ * * prove beyond doubt that at least the first few chapters of the *vṛtti* (*Pārṣada-vṛtti*) are earlier in date than Uvata's commentary ”। এক্ষেপে উবট ও বিষ্ণুমিত্রের মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক কি এই নিয়ে আলোচনা করার সময় ডঃ শাস্ত্রী বলেছেন অনেকে বিষ্ণুমিত্রকে বর্গদ্বয়বৃত্তি ও বৃত্তিপরিচিতিতে উল্লিখিত “স্বত্রভাষ্যকৃতঃ” প্রভৃতি লেখার রচয়িতা বলেন, কিন্তু প্রাতিশাখ্যের ২ম পরিচ্ছেদের ভাষ্যে যেমন “উত্তরাত্মপি বিবরেয়িত্যামঃ” প্রভৃতি বাক্যের অবতারণা করা হয়েছে তা থেকে একথা স্পষ্টভাবে বলা যায় বর্গদ্বয়বৃত্তি বিষ্ণুমিত্র রচনা করেন নি (“It is clear from his remark উত্তরাত্মপি বিবরেয়িত্যামঃ (stanza 9) that he could not have written this বর্গদ্বয়বৃত্তি alone”)। এথেকে অনুমান অথেনপ্রাতিশাখ্যের ভাষ্য উবট বা বিষ্ণুমিত্র কেউই এককভাবে রচনা করেন নি।

অথেনপ্রাতিশাখ্য অষ্টাঙ্গ প্রাতিশাখ্যগুলির চেয়ে বেশ প্রাচীন (“the earliest *Prātiśākhya* ”)। ডঃ বটরুফ ঘোষের মতে প্রাতিশাখ্যের উদ্দেশ্য শিক্ষা অথবা শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ নির্ণয় করা হোলোও আসল লক্ষ্য পদপাঠ ও সংহিতাপাঠের প্রতীয়মান প্রার্থক্য নির্ধারণ করা ও তারই জন্য প্রাতিশাখ্য পদপাঠকে ‘প্রকৃতি’ ও সংহিতাকে ‘বিকৃতি’ বোলে প্রসঙ্গ আরম্ভ করে। প্রাতিশাখ্যের কাজই সেজন্য পদপাঠ ও সংহিতার মধ্যে পার্থক্যের কারণ বিশ্লেষণ করা, তারি জন্য সন্ধি, যাত্রা, ছন্দ প্রভৃতি তাতে আলোচিত হয়েছে।

অধ্যাপক গোহাট্টুকার ঋক্ প্রাতিশাখ্যকে পানিনির অষ্টাধ্যায়ীরও পরবর্তী বলেন, কারণ ব্যাড়া, ব্যালি বা দাক্ষ্যায়ণ যে পানিনীয় সূত্রের উপর ‘সংগ্রহ’ রচনা করেছিলেন ঋষি শৌনক তাঁর ঋক্ প্রাতিশাখ্যে তার উল্লেখ করেছেন।^{২৩}

২৩। এখানে উল্লেখযোগ্য যে, গোহাট্টুকার ঋক্ প্রাতিশাখ্যকে পানিনীয় অষ্টাধ্যায়ীরও পরবর্তী গ্রন্থ বোলে অভিহিত প্রকাশ করেন এবং পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার তা স্বীকার করেন নি। কিন্তু ঋক্ প্রাতিশাখ্যের কয়েক জায়গার ঋষি শৌনক ব্যাড়া ও ব্যালির নামোল্লেখ করেছেন। যেমন ৩য় পটলের ২৮ সূত্রে আছে : “উভে ব্যালিঃ সমধ্বরে”। উবট বলেছেন : ব্যালিস্বাচার্ধ উভে অন্ত্যে মাত্রঃ * * ”। ১৩শ পটলের ৩৭ সূত্রে আছে : “ব্যালির্দ্রাবিক্যমম্বুনাসিকং বা”। উবট বলেছেন : ব্যালিরাচার্ধঃ সর্বমম্বুনাসিকং” প্রভৃতি। শাকল্য, শাকটায়ন, গৌতম প্রভৃতি

কিন্তু পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলার তা স্বীকার করেন না। আসলে বৈদিক ব্যাকরণ প্রাতিশাখ্যগুলির মধ্যে ঋক্ প্রাতিশাখ্যই প্রাচীন। তবে প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীতের আলোচনার আমরা সকলের চেয়ে প্রাচীন ঋক্ প্রাতিশাখ্যের প্রসঙ্গ প্রথমে না করে তার স্থানে ঋক্ তন্ত্রের আলোচনা করেছি এজন্য যে, প্রাতিশাখ্যের বিষয়বস্তু ঋক্ তন্ত্রে বেশী—যদিও সঙ্গীতের আলোচনা তাতে কম।

ঋগ্বেদ প্রাতিশাখ্যের আঠারটি পটল। তারা আবার তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত। প্রত্যেকটি পটল ভিন্ন ভিন্ন বর্গে বিভক্ত ও প্রত্যেকটি বর্গে পাঁচটি কোরে পরিচ্ছেদ। অনেকের মতে ঋক্ ভাষ্যের শেষের দশটি পরিচ্ছেদের কোন ঐতিহাসিকতা নেই, অর্থাৎ এই দশটি পরিচ্ছেদ পরবর্তী যুগে জুড়ে দেওয়া হয়েছিল, সুতরাং তাদের প্রামাণ্যের অভাব আছে। এ বিষয়ে পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের অভিমতও উল্লিখিত হয়েছে।

পণ্ডিত বিষ্ণুমিত্র তাঁর দু'টি বর্গবৃত্তিতে বলেছেন বেদাভ্যাস পাঁচ বকমভাবে বিহিত : অধ্যয়ন, বিচার, অভ্যাসন, জপ ও অধ্যাপন। বৈদিক যুগের মাঝামাঝি সময়ে বেদসাহিত্যের যখন পঠনপাঠন ছিল তখন গোড়ার দিকে মুখে মুখে পাঠাভ্যাসের প্রচলন ছিল, পাঠ ও আবৃত্তি দ্বারা ই বেদার্থ বা বেদজ্ঞান লাভ করা যেত। এজন্য বিষ্ণুমিত্র বেদাভ্যাসের কথা প্রাতিশাখ্য-আলোচনার মুখবন্ধে উল্লেখ করেছেন।

বিষ্ণুমিত্র ব্রহ্মের পর, অবর ও পরাবর তিনটি রূপ বা বিকাশের কথা উল্লেখ করেছেন। পরে প্রথম শ্লোকের রূপ বা বিকাশের কথা উল্লেখ কোরে তিনি বলেন ব্রহ্মজ্ঞানলাভই মানুষের চরমলক্ষ্য, কিন্তু শব্দব্রহ্মের সম্যক্ জ্ঞান ছাড়া সে লাভ সম্ভব নয়। তাই পরমব্রহ্মের উপলব্ধির আগে শব্দব্রহ্মের জ্ঞান লাভ করা চাই। তিনি বলেছেন : “ইতি শব্দব্রহ্মজ্ঞানপূর্বকং পরংব্রহ্মজ্ঞানম্”। মন্ত্রত্রুটী ঋষিরা বেদের আত্মা বলতে বলেছেন : “বেদাত্মা বেদনিধিঃ পদ্মগর্ভ পরমং আদিত্যেব ইত্যেবমাদিভিঃ”। বেদকে জানতে হোলে বেদের আত্মারূপ ব্রহ্মকে জানা উচিত, কিন্তু মন ও প্রাণের সংযোগে এই ব্রহ্মজ্ঞান লাভ করা যায়।

আচার্যদের মতো ঋক্ প্রাতিশাখ্যে ব্যাড়ি বা ব্যালির নামোল্লেখ থাকার শৌনককে ব্যাড়ি বা ব্যালিরও পরবর্তী বা সন্ন্যাসনিক আচার্য ও গ্রন্থকার বোলে মনে করার যে কারণ নাই তা বলা যায় না।

শৌনক ঋকপ্রাতিশাখ্যে “এতে স্বরাঃ” এই ৩য় সূত্রে স্বরের পরিচয় দিয়েছেন। ভাষ্কর উবট ‘স্বর’ বলতে বলেছেন : “স্বৰ্ধন্তে শব্দ্যন্ত ইতি স্বরাঃ”। যেমন অ, আ, ই ই প্রভৃতি স্বর। হ্রস্ব, দীৰ্ঘ ও প্লুত তিন রকম স্বর। ঋকপ্রাতিশাখ্যের ২৭ থেকে ৩০ শ্লোক পর্যন্ত হ্রস্ব, দীৰ্ঘ ও প্লুত স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। ‘হ্রস্ব’-স্বর বলতে যা একমাত্রাকাল স্থায়ী, দু’মাত্রাকাল স্থায়ী স্বর ‘দীৰ্ঘ’ এবং তিনমাত্রাকাল স্থায়ী ‘প্লুত’-স্বর। তাছাড়া অর্ধমাত্রাকালস্থায়ী স্বর আছে। তৃতীয় পটলের প্রথম সূত্রে উদাত্ত, অম্লদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটির পরিচয় দেওয়া হয়েছে। উবট বলেছেন : “উদাত্তশ্চাম্লদাত্তশ্চ স্বরিতশ্চ সংক্ষেপতঃ স্বরান্নয়ো বেদিতব্যঃ”। এখানে ‘স্বর’ অর্থে অক্ষর, কেননা তার পরের সূত্রে শৌনক বলেছেন : “অক্ষরাশ্রয়াঃ”, অর্থাৎ “স্বরোহক্ষরমিত্যুক্তম্” স্বরকে অক্ষর বলে, সুতরাং উদাত্তাদি স্বর-তিনটিও অক্ষরের আশ্রয়ভূত। তাছাড়া বৈদিক জাত্য (৩৮), কৈপ্র, অভিনিহিত (৩১৮), প্রচয় (৩১৯) প্রভৃতি স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। বেশীর ভাগ শিক্ষাতে কৈপ্রাদি বৈদিক সহায়ক স্বরগুলির উল্লেখ আছে। পুনরায় ৩৩৪ শ্লোকে জাত্য, অভিনিহিত, কৈপ্র, প্রসিষ্ট প্রভৃতি স্বরগুলি যে উচ্চারণকালে কল্পিত হয় (“এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে”) তার উল্লেখ করা হয়েছে। ঋকপ্রাতিশাখ্যের ত্রয়োদশ পটলের প্রথম শ্লোকে পঞ্চবায়ুর বিবরণ আছে,

বায়ুঃ প্রাণঃ কোষ্ঠ্যমম্লপ্রদানং কণ্ঠস্থ থে বিবৃতে সংবৃতে বা ।

আপভূতে শ্বাসতাং নাদতাং বা বক্ত্রীহায়াম্ ॥

নাভিতে প্রাণবায়ুর স্থিতি। শ্বাস ব্যাহত হলে ‘নাদ’ তথা শব্দের সৃষ্টি হয় : “শ্বাসং নাদমাপত্ততে”। ‘নাদ’ অর্থে শব্দ। দার্শনিক দৃষ্টির পরিপ্রেক্ষিতে নাদ পরে শব্দব্রহ্মরূপে বর্ণিত হয়েছে। গোড়ার দিকে, অন্তত ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের সময়েও ‘নাদ’ অর্থে শ্বাস বা বাতাসের দ্বারা আহত শব্দকে বোঝাতো। পরে অম্লভূতির মাধ্যমে কারণব্রহ্মে তা রূপায়িত হয়েছিল।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ৩য় পটলে ১ম থেকে পর পর সূত্রগুলিতে উদাত্তাদি স্থানস্বরের (accent tones) পরিচয় দেওয়া আছে। প্রথম সূত্রে আছে :

উদাত্তশ্চাম্লদাত্তশ্চ স্বরিতশ্চ ত্রয়ঃ স্বরাঃ ।

আয়ামবিজ্ঞান্যাকৈপৈন্ত উচ্যন্তে ॥

উদাত্ত, অম্লদাত্ত ও স্বরিত তিনটি স্থানস্বর। তারা মুখ্যত্বের আয়াম,

বিজ্ঞান ও আক্ষেপের মাধ্যমে উচ্চারিত হয়। ভাষ্যকার বলেছেন : ‘আয়ামো নাম বায়ুনিমিত্তমুখ্যগমনং গাত্রাণাম্। তেন য উচ্যতে স উদাত্তঃ’ এবং ‘আক্ষেপো নাম তিৰ্য্যগ্গমনং গাত্রাণাং বায়ুনিমিত্তম্’। উর্ধ্বদিকে বায়ু বিতাড়িত হোলে উদাত্ত ও নিম্নদিকে অমুদাত্ত এবং মধ্যস্থানে বায়ু স্থিত হোলে স্বরিত স্বর উচ্চারিত হয়।

অক্ষরাশ্রয়াঃ ॥২

স্বর বলতে অক্ষর (‘স্বরোহক্ষরমিত্যুক্তম্। অক্ষরমাত্রয়োভূতং যেষাং তে তথোক্তাঃ’)। হ্রতরাং স্বরের সঙ্গে অক্ষরের ধর্ম-ধর্মী সম্বন্ধ। মোটকথা অক্ষরকে আশ্রয় কোরে উদাত্তাদি স্বর প্রকাশ পায়।

একাক্ষরসমাবেশে পূর্বয়োঃ স্বরিতঃ স্বরঃ ॥৩

যখন উদাত্ত ও অমুদাত্ত পরস্পরে মিলিত (মিলিত হোয়ে একটি অক্ষরে পরিণত) হয় তখনই স্বরিত (সমাহার) স্বরের প্রকাশ সম্ভব। ভাষ্যকার বলেছেন : ‘একাক্ষরসমাবেশে সতি পূর্বয়োঃ উদাত্তাঃ অমুদাত্তয়োঃ স্বরিতঃ স্বরো নিম্পত্ততে’। যেমন ‘ত্র্যম্বকং যজামহে’ (ঋক্ ৭।৫৬।১২)।

তত্রোদাত্ততরোত্তাদাত্তাদর্ধমাত্রাধর্মমেব বা ॥

অর্ধমাত্রা বা স্বরিতের অর্ধ (মাত্রা) উদাত্তের চেয়ে উচ্চ। ভাষ্যকার বলেছেন : ‘তত্র স্বরিততন্ত্র স্বরতন্ত্র পৃথক্কৃত্য দ্বিস্বরসংভূততন্ত্র ব্যুৎপাত্ত কথনং ক্রিয়তে। উদাত্তাং সকাশাদুদাত্ততরাদাবর্ধমাত্রা বেদিতব্য। * * দ্বিমাত্রতন্ত্র স্বরতন্ত্রমুদাত্তাংশঃ কথিতঃ’। স্বরিতকে বিভক্ত করলে দুটি স্বরাংশ হয়। এখানে উদাত্ত এবং ঐ দুটি স্বরাংশের একটির সমষ্টিও উদাত্তরূপে পরিচিত।

অমুদাত্তঃ পরঃ স উদাত্তশ্রুতিঃ ॥৫

বাকী স্বরাংশ উদাত্তের মতো শোনাতেও তা অমুদাত্ত স্বররূপে পরিচিত।

... ... ন চেৎ।

উদাত্তং বোচ্যভে কিঞ্চিৎ স্বরিতং বাক্ষরং পরম্ ॥৬

কেবল যদি উদাত্ত বা স্বরিত স্বর উচ্চারিত না হয় তবে ভাষ্যকার বলেছেন : ‘চেচ্ছকো যত্ত্বর্থে। যদি ন ভবতু্যদাত্তমক্ষরং স্বরিতং বা পরম্’। পুনরায় যদি উদাত্ত বা স্বরিতের পর অমুদাত্ত থাকে তবে তাকে কম্পস্বর বলে।

উদাত্তপূর্বং স্বরিতমমুদাত্তং পদেহক্ষরম্ ॥৭

স্বরিতের পূর্বে যদি উদাত্ত থাকে তবে তা অমুদাত্তরূপে পরিচিত।

অতোহুতং অরিতং স্বরং জাত্যমাচক্ষতে পদে ॥৮

একই শব্দে অরিত যদি পৃথক হয়, অর্থাৎ উদাত্তের দ্বারা অহুত না হয় তবে তাকে সাধারণ, স্বাধীন বা জাত্যঅরিত বলে।

উদাত্তবতো্যকীভাব উদাত্তং সঙ্খ্যামকরম্ ॥ ১১

দুটি অরবর্ণের সংযোগ হোলে তাদের একটি যদি উদাত্ত হয় তবে সমগ্রটিকেই উদাত্ত বলতে হবে।

অহুদাত্তোদয়ে পুনঃ অরিতং অরিতোপথে ॥১২

কিন্তু অরবর্ণ-দুটির মধ্যে একটি অরিত হোলে সমগ্রটি অরিতরূপেই পরিচিত।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ১৩শ পটকের ৪২ থেকে ৫০ শ্লোকগুলি বিশেষভাবে সঙ্গীতের উপাদান যুগিয়েছে। সেগুলি এখানে বিশেষভাবে তাই উল্লেখ করবো। ঋকপ্রাতিশাখ্যকার শৌনক বলেছেন,

ত্রীণি মন্ত্রং মধ্যমমুত্তমং চ

স্থানাত্মাহঃ সপ্তযমানি বাচঃ ॥

ভাষ্যকার উবট বলেছেন: “বাচত্রীণি স্থানানি সপ্তযমানি সপ্তযমা যেষু স্থানেষু তানি সপ্তযমানাত্মাহরাচার্ধাঃ। তেষু মন্ত্রধুরসি বর্ততে। মধ্যমং কণ্ঠে বর্ততে। উত্তমং শিরসি বর্ততে। এতানি স্থানানি স্বরবিশেষণাশ্রুপি ভবন্তি। যথা মন্ত্রো স্বরেণাধীয়তে। মন্ত্রয়া বাচা প্রাতঃসবনে শংসেৎ। উরসাধীয়ত ইতি”। মন্ত্র, মধ্য ও উত্তম অথবা মন্ত্র (খাদ), মধ্য ও তার (উচ্চ)। এগুলি পরবর্তীকালে সঙ্গীতে উদার, মদার ও তার তিন স্থানরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। উদাত্ত, অরিত ও অহুদাত্ত তিনটি বৈদিক গানে স্বররূপে ব্যবহৃত হোলেও পরবর্তীকালে মন্ত্র, মধ্য ও তার ‘স্থান’-হিসাবে ধে পরিণত হয়েছে একথা তাদের উচ্চারণ ও ব্যবহারভঙ্গী দেখলেই স্পষ্ট বোঝা যায়। যাজ্ঞবল্ক্য, পাণিনি, নারদীয়, মাতৃকী, লোমশী প্রভৃতি শিলাগুলিতে এদের সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করা হয়েছে। ভাষ্যকার উবট মন্ত্র বা খাদ স্বরের স্থান ‘উরস্’-এ (‘উরসি’), মধ্যম বা মধ্যের স্থান ‘কণ্ঠ’ এবং উত্তম বা তারের স্থান ‘শির’-স্থানে নির্দিষ্ট করেছেন। আসলে নাভিদেশে, কণ্ঠে ও তালুয়ে এই তিন স্বরের স্থিতি।

ভাষ্যকার উবট “কে তে যমা নাম” ইত্যাদির উল্লেখে যমের পরিচয় জানতে চেয়েছেন। সূত্রকার বলেছেন,

সপ্ত স্বরা যে যমাস্তে ।

‘যম’ বলতে স্বর বোঝায়। স্বরকে কেন ‘যম’ বলা হয় তা পূর্বে আলোচিত হয়েছে। সংযমন অথবা নিয়ন্ত্রণ অর্থে ‘যম’ শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে। স্বরসংখ্যা সাতটি ও তাদের নাম ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার প্রভৃতি। এগুলি লৌকিক স্বর। ভাষ্যে বলা হয়েছে : “যে তে সপ্ত স্বরাঃ—ষড়্জঋষভ-গান্ধারমধ্যমপঞ্চমধৈবতনিষাদাঃ স্বরাঃ, ইতি গান্ধর্ববেদে সমায়াতাঃ। তা সাময়—কুষ্ঠ-প্রথম-ষিঠী-তৃতীয়-চতুর্থ-মস্ত্রাতিস্বাধাঃ (Cp. তৈ. প্রা. ২৩।১২) ইতি যে যথা নাম বেদিতব্যঃ”। এখানে লক্ষ্য করার বিষয় প্রতিশাখ্যাকার “যে তে সপ্ত স্বরাঃ” উল্লেখ কোরে লৌকিক বা মার্গ ও দেশী সঙ্গীতের ষড়্জাদি সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন ও পরে “তথা সাময়” কথাগুলির অবতারণা কোরে বৈদিক সামগানের কুষ্ঠাদি সাতস্বরেরও পরিচয় দিয়েছেন। সুতরাং একথা নিশ্চিত যে, উবটের সময় সমাজে মাত্র লৌকিক স্বরের প্রচলন ছিল এবং কদাচিৎ যোগসঙ্গে সামগান গীত হোত। তিনি লৌকিক গান্ধর্বগানের স্বর ও বৈদিক সামস্বরের বর্ণনা করলেও তাদের উভয়ের মধ্যে কি সম্পর্ক তার কোন উল্লেখ করেন নি। বাজ্যবন্ধ্য. নারদী প্রভৃতি শিক্ষা বৈদিক উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের সৃষ্টির কথা অবতারণা করেছেন। ‘স্বরিত’ থেকে বিকাশলাভ করেছে তিন স্বর—ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম এবং পণ্ডিত আহোবল ‘সঙ্গীত-পারিজাত’ গ্রন্থে (১৭০০ খ্রী) তাদের বলেছেন “স্বয়ঙ্গু” অর্থাৎ অজাত স্বর। আর একটি বিষয় এখানে লক্ষ্য করার যে, “সপ্ত স্বরা যে যমাস্তে” সূত্রের উল্লেখ থাকায় ঋগেদপ্রতিশাখ্যের রচনাকালের সময়ে স্বরের বিকাশ যে সম্পূর্ণ হয়েছিল একথা বোঝা যায়। প্রতিশাখ্যগুলিতে তা স্বীকার করা হয়েছে।

অনেকের অভিমত যে বৈদিক সঙ্গীত অর্থাৎ সামগান ছিল মস্ত্রাহুগত উচ্চারণের নিগড়ে বদ্ধ হোয়ে। উদাত্তাদি বিধিবদ্ধ উচ্চারণই ছিল সামগানের প্রাণবন্ত, আর এই যুক্তির পক্ষে নাকি যথেষ্ট প্রমাণও আছে। কিন্তু উদাত্তাদি স্বর যে স্থানস্বর ও সামগানের স্বর কুষ্ঠ, প্রথমাদি একথাও ভিন্ন অভিমত-কারীদের মনে রাখা উচিত। ব্রাহ্মণসাহিত্য, শিক্ষা ও প্রতিশাখ্যগুলি যথার্থ অনুশীলন করলে একথাই স্বীকার করতে হবে যে, যদিও বৈদিকযুগে সামগান বেশীর ভাগ পাঁচ স্বরে গাওয়া হোত, তাহলেও সাত স্বরের বিকাশ

তখন হয়েছিল। সপ্তকাদি বিভাগ বৈদিক গানে ছিল, কেবল উদাত্তাদির বিধিবদ্ধ উচ্চারণের নিগড়েই গান বন্ধ ছিল না। ভাষাতত্ত্ববিদ ও ঐতিহাসিক-মাজে একথা জানেন, সঙ্গীত-বিকাশের গোড়ার দিকে কথা (speech), কথাপ্রধান বা কথামূলক গান (speech-music বা recitation) এবং গান (song) এই তিন স্তরে লীলায়িত ছিল। কথামূলক গান (speech song) ছিল আবৃত্তিমূলক ও একঘেয়ে (recitative and monotonous), কেননা তখন একটিমাত্র স্বরে বা স্বরে অথবা দুটি স্বরযোগে কথাকে প্রাধান্য দিয়ে গান করা হোত। কিন্তু সামগানের যুগে ঐ আদিম স্তরের আবরণ অপসারিত হয়েছিল, কেবল মন্ত্রাহুগত উচ্চারণের নিগড়েই গান বন্ধ ছিল না। মন্ত্রপাঠের বেলায় অবশ্য ভিন্ন ধারা ছিল। তখন আবৃত্তিপ্রধান ছিল মন্ত্র তথা মন্ত্রপাঠ। কিন্তু গানের বেলায় পাঠ থেকে ভিন্ন ধারার প্রবর্তন ছিল। তখন উচ্চ-নীচ, উদাত্ত-অহুদাত্ত বা তার-মস্ত্রের উচ্চারণে আবদ্ধ এবং তার ও মস্ত্রের ব্যবধানে প্রথমাদি বৈদিক স্বরের লীলায়ন অব্যাহত ছিল। স্তরায় সামগান গাওয়া হোত বৈদিক স্বর প্রথমাদির মাধ্যমে। এর সপক্ষে প্রমাণও যথেষ্ট আছে। গানে ক'টি স্বর ব্যবহার হোত এ'নিরে হয়তো মতভেদ থাকতে পারে। চার স্বরে গান গাওয়ার রীতি ছিল কম, কেননা বেশীর ভাগ সামগান গাওয়া হোত পাঁচ স্বরে কিংবা ছয় স্বরে। শাখাভেদে সাত স্বরে গানও গাওয়া হোত তা বলেছি।

বৈদিক স্বরগুলিও বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত এই তিনভাবে উচ্চারিত অর্থাৎ গীত হোত। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যাকার তাই বলেছেন,

তিস্ত্রো বৃত্তীরূপনিশ্চি বাচো,

বিলম্বিতাং মাধ্যমাং চ দ্রুতাং চ ॥

ভাষ্যকার উবট ছাত্রদের পক্ষে বেদাধ্যয়ন ও শিক্ষকদের পক্ষে ছাত্রদের অধ্যাপনবিষয়ে দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত কণভেদ স্বীকার করেছেন। সূত্রকারের অভিমত অনুসারে দেখা যায় ৪৭ সংখ্যক “বৃত্তান্তরে কর্মবিশেষ-মাহঃ” সূত্রের মর্মান্দা অনুযায়ী বিলম্বিত লয়ে ‘প্রাতঃসবন’, মধ্যম লয়ে ‘মাধ্যম্নিন’ ও দ্রুত লয়ে সবন হোমাদি কার্যের অহুষ্ঠান করতে প্রাচীন আচার্যেরা উপদেশ দিয়েছেন। এ' ধারা ক্রমশঃ সঙ্গীতে প্রবেশ করেছিল, কেননা বেদপাঠ, বেদাধ্যাপন ও বৈদিক যাগাদিকর্মে মাত্রাক্রমকে অহুসরণ কোরে যেমন অভ্যাসে দ্রুত, প্রয়োগে মধ্য এবং শিষ্যদের উপদেশদানকালে

বিলম্বিত লয়ের উপদেশ দেওয়া হোত তেমনি কালসাম্যাকার জন্ত মাত্রার ব্যবহারও প্রচলিত ছিল। যেমন ৪৮ সংখ্যক সূত্রে বলা হয়েছে: “মাত্রাবিশেষঃ প্রতিবৃত্ত্যুপৈতি”। আচার্য উবট এর ভাষ্যে বলেছেন: “বৃত্তিং বৃত্তিং প্রতিবৃত্তি মাত্রাবিশেষো মাত্রাধিক্যমুপৈত্যাগচ্ছতি। ক্রত্যাং বৃত্তৌ যে বর্ণান্তে মধ্যমায়াং ত্রিভাগাধিকা ভবন্তি। তথা মধ্যমায়াং যে বর্ণান্তে বিলম্বিতায়াং ত্রিভাগাধিকা ভবন্তি। চতুর্ভাগাধিকা ভবন্তীত্যেক ইতি”। এরপরই ৪৯ সংখ্যক সূত্রে ঋষি শৌনক বলেছেন,

অভ্যাসার্থে ক্রতাং বৃত্তিং প্রয়োগার্থে তু মধ্যমাম্।

শিষ্যাণামুপদেশার্থে কুর্খাদ্ বৃত্তিং বিলম্বিতাম্॥

সঙ্গীতশাস্ত্রীরা যেমন সাতস্বরকে পশুপক্ষীদের অন্তিম স্বর থেকে সৃষ্ট বলেছেন, সূত্রকার শৌনকও তেমনি মাত্রার পরিমাণ নির্ণয় করেছেন পশু-পক্ষীদের ডাক থেকে। নীলকণ্ঠ পাখীর (চাষ) ডাক বা শব্দ একমাত্রা-পরিমাণ, বায়স বা কাকের শব্দ দু’মাত্রা ও শিখীর বা ময়ূরের শব্দ তিন মাত্রা-পরিমাণ। তিনি বলেছেন,

চাষস্ত বদতে মাত্রাং দ্বিমাত্রাং বায়সোহব্রবীৎ।

শিখী ত্রিমাত্রো বিজ্ঞেয় এষ মাত্রাপরিগ্রহঃ॥

“এষ মাত্রাপরিগ্রহঃ”—এভাবেই পশুপক্ষীদের ডাক বা শব্দের ঋণ-পরিমাণ অনুসরণ করে মাত্রার সৃষ্টি হয়েছিল॥

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ১৬শ পটল (পরিচ্ছেদ) আরম্ভ হয়েছে ছন্দগ্রন্থ নিয়ে। গায়ত্রী, উষ্ণিক্, অম্বুষ্টুপ্, বৃহতী, পঙক্তি, ত্রিষ্টুপ্, জগতী এই সাতটি ছন্দ বেদপাঠে তথা বেনাভ্যাগে দরকার হোত। ছন্দগুলি সামগানে ব্যবহৃত হোত। কি দেবতা ও কি অসুর উভয়েই এই সাত ছন্দ ব্যবহার করতেন: “দৈবান্তুপি চ সপ্তৈব” (১৬।৩), “সপ্ত চৈবাসুরাণাপি” (১৬।৪)।

প্রাতিশাখ্যে ছন্দগুলির অধিদেবতা কল্পনা করা হয়েছে এবং এভাবে পরবর্তীকালে সঙ্গীতের স্বর এবং রাগের দেবতা কল্পিত হয়েছিল। ভারতবর্ষে সকল-কিছুর মমীকথা আধ্যাত্মিকতার পূর্ব। অধ্যাত্ম সম্পন্ন ও ধর্মাত্মভূতিকে কোনদিন কোন-কিছু থেকে বাদ দেওয়া হয় নি। সেজন্ত বর্ণচাতুর্ঘ ও রসমাধুর্ঘ প্রভৃতি সকল-কিছুর পিছনে দেবতা কল্পিত হয়েছে। যেমন ১৭ পটলের ১০ম সূত্রে বলা হয়েছে: “বিছন্দা বায়ুদেবতা”। বর্ণগ্রন্থকে উল্লিখিত হয়েছে,

বেত্তঃ চ সারসমভঃ পিশঙ্গং কৃষ্ণমেব চ ।

নৌলং চ লোহিতং চৈব স্তবর্ণামিব সপ্তমম্ ।

অরুণং শ্যামগৌরে চ বক্রং বৈ নকুলং তথা ।

বেত্ত শব্দবর্ণ গায়ত্রীছন্দ ইত্যাদি। গোপখত্রাঙ্গণ, শাঙ্খ্যায়ণশ্রৌতব্রহ্মজ্ঞ, তৈত্তিরীয়শ্রাতিশাখ্য, বাজসনেয়িশ্রাতিশাখ্য, আশ্বলায়নশ্রৌতব্রহ্মজ্ঞ প্রভৃতিতেও স্বর, স্থান, ছন্দ, প্রভৃতি সম্বন্ধে কিছু কিছু আলোচনা আছে।

৩ ॥ সামপ্রাতিশাখ্য পুষ্পসূত্র ॥

‘পুষ্পসূত্র’ সামবেদের প্রাতিশাখ্য। এর রচয়িতা পুষ্পর্ষি। পুষ্পর্ষিকে অধিকাংশ মনীষী ঋক্সতন্ত্রের গ্রন্থকার ঔদ্রজীর সঙ্গে অভিন্ন বলেন। পণ্ডিত স্বর্ষকান্ত শাস্ত্রী বলেন : “A treatise on the SV. by the name *pūspasūtra*, where the word ‘*pūspa*’ is strongly suggestive of Puspayasas (Puspayasas Audavraji) and the suggestion is strengthened by the colophon of a MS. which reads : ঔদ্রজীকৃতং পুষ্পসূত্রম্”। তিনি আরো বলেছেন ঔদ্রজী ‘ঋক্সতন্ত্র’ রচনা করেন এবং তিনিই ‘সামতন্ত্র’, ‘পুষ্পসূত্র’ ও ভাষার ওপর একখানি ব্যাকরণ রচনা করেন (“who also wrote *Sāmatantra*, *Pūspasūtra* and a grammar on *bhāṣā*)। এ”সম্বন্ধে ‘ঋক্সতন্ত্রে সঙ্গীত’ আলোচনায় উল্লিখিত হয়েছে।

ডঃ কালাণ্ড পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্কণের মুখবন্ধে (*Introduction*, chapt. II p. XIII) ‘পুষ্পসূত্র’-কে সামগীতের চয়নগ্রন্থ বলেছেন। তিনি বলেন ‘পুষ্পসূত্র’ উহ ও উহগানের প্রবর্তনকালের চেয়েও প্রাচীন (“we have now to prove our assertion that even the *Pūspasūtra* is older than *Uha* and *Uhyagānas*”)। কিন্তু সকলে এই মত গ্রহণ করেন না। (“an assertion not accepted by all scholars”)। পুষ্পসূত্র সম্বন্ধে ডঃ কালাণ্ড বলেছেন : “It is highly probable that amongst the Sāmavedic Brāhmins, in early times, certain rules were established and handed down by oral tradition for the adaptation (the *uha*) of the sāmans in the *grame* and *aranyegeya ganas*, that these rules were atlast collected and arranged in a book (our *Pūspasūtra*) * *”। তাছাড়া ডঃ কালাণ্ড আবার বলেছেন (পৃ XIII) : “These rules for adaptation were then fixed and systematically arranged in a special book : the *Pūspasūtra*”। কিন্তু সামগানগুলিকে পুষ্পসূত্রের নির্দেশ অনুযায়ী তাড়াতাড়ি ব্যবহারোপযোগী করার জন্য আরো দুখানি বই ‘উহগান’ ও ‘উহ’ রহস্যগান রচিত হয়েছিল। উহগানকে ডঃ

কালান্তর গ্রামেগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত স্বজের উপযোগী সামগানের ও উহ বা রহস্তগানকে অরণ্যেগেয়গানের অন্তর্গত যজ্ঞীয় সামগানের গ্রন্থ বলেছেন। শেষোক্তকে তিনি স্থপ্রাচীন সামবেদসাহিত্যের ইতিহাস বোলে উল্লেখ করেছেন ("This is according to my view the history of the oldest Sāmavedic texts")।

পরবর্তী যুগে অজাতশত্রু পুষ্পসূত্রের ভাষ্য রচনা করেন। অজাতশত্রু একজন শাস্ত্রজ্ঞ পণ্ডিত। প্রকৃতপক্ষে ৫ম প্রপাঠক থেকে তিনি "ঐগামবেদাঃ নমঃ" বোলে তাঁর ভাষ্য আরম্ভ করেছেন। পুষ্পসূত্র দশটি মাত্র প্রপাঠক বা অধ্যায় তাদের মধ্যে নবম প্রপাঠকেই সামগানসম্বন্ধে বিশেষভাবে বর্ণনা আছে। উহগান পুষ্পসূত্রের অনেক পরে রচিত এই মতবাদ ডঃ কালান্তরমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা স্বীকার করলেও উহ ও রহস্তগানের বিবরণ এবং উদাহরণও পুষ্পসূত্রে বড় কম নেই। পুষ্পসূত্রের অষ্টম প্রপাঠকের পঞ্চমী কণ্ডিকায় উল্লেখ আছে : "উহগানে যোনিবংশরাঃ"। অজাতশত্রু এর ভাষ্যে বলেছেন : "উহগানে যোনিবংশরা ভবন্তি ইতি প্রকৃত্যাপদেন কৃতং উহগীতো যোনিবংশরাঃ ক্রুষ্টাদয়ঃ"। ক্রুষ্টাদয়ের 'আদি' বলতে প্রথম, দ্বিতীয় প্রভৃতি স্বর। তাছাড়া ৯ম প্রপাঠকের ২য় কণ্ডিকায় যে ৩য় শ্লোকটি পাওয়া যায় ডাঃ বার্ণেল ও মনীষী সাইমনের অভিমতে তা সম্পূর্ণভাবে পুষ্পসূত্রে উহগানেরই নির্দেশ হিসাবে বুঝতে হবে। যেমন,

সঙ্ঘিবংপদবদগানমম্বমার্ভাবমেব চ ।

প্রল্লেশাশ্চাথ বিল্লেশা উহে স্বেবং নিবোধত ॥

স্বর্ধকান্ত শাস্ত্রী এ' সম্বন্ধে বলেন : "We know that the *Prātisakhyas*, which teach how to turn the *padas* into *Samhitā*, are centuries later than the *Samhitās*, and the same may be said with regard to the *Puspasūtra*. In reality, this treatise belongs to the third strata of the Sāmavedic literature, i. e., the analytic literature, which consisted of *Riktantra*, *Sāmatantra*, *Akaṣra-tantra* and numerous other works." "

পুষ্পি ও ভাষ্যকার অজাতশত্রু উভয়ে রাণায়নীয়, শাঠ্যায়ন, তাণ্ড্রাশ্রয় প্রভৃতিতে বিহিত উৎসৃতির বা বিভিন্ন স্বাধ্যায়ে প্রযুক্ত স্বরভেদের কথা উল্লেখ করেছেন। ‘গংগীতি’-র (একসঙ্গে অনেকের গান পাওয়ার পদ্ধতি) প্রচলন পুষ্পস্বত্রের সমাজে ছিল (‘অন্তঃ গংগীতিভ্যঃ’)। ‘স্তোত্র’ গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয় এই উভয় গানেই প্রচলিত ছিল। সামপ্রতিশাখ্যে গান পাওয়ার রীতিনির্দেশের পরিচয় পাওয়া যায়, যেমন নবম প্রপাঠকের ১ম কণ্ডিকায় (পৃ ১২৫) “অথ বিকল্পা” প্রভৃতি বাক্যের ভাষ্যে অজাত-শত্রু বলেছেন : “* * ইদানীং বিকল্পা উচ্যন্তে ভাবশেষং চ, এফম্বিন্ পাদে দ্বিধা গীতিদৃশ্যতে, তত্র কিমুভয়প্রকারস্তাপি গানস্ত যুগপৎপ্রয়োগো ভবতি” ইত্যাদি। পুষ্পস্বত্রের ৯ম প্রপাঠকের ২য় কণ্ডিকা সঙ্গীত-উপাদানের পক্ষে বিশেষ প্রয়োজনীয়। বিশেষ কোরে ৮ম এবং ৯ম শ্লোক দু’টির দান অপরিমেয়। পুষ্পি বলেছেন,

এতৈর্ভাবৈবস্ত গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্ ।

পক্শ্বেব তু গায়ন্তি ভূয়ষ্ঠানি স্বরেষু তু ॥

সামানি ষট্‌স্থ চাত্তানি সপ্তস্থ ধ্ব তু কোথুমাঃ ।

উনানামন্তথাগীতিঃ পাদানামধিকাশ্চ ধ্ব ॥

ভাষ্যে অজাতশত্রু এ’হুটি শ্লোক নিয়ে বিশেষ কোন আলোচনা করেন নি, কেননা এদের অর্থ সুপরিষ্কৃত ও সহজ। চার বেদেরই বিভিন্ন শাখা ছিল এবং ‘প্রতিশাখায়াং ভব’ কথাগুলি তার চাক্ষুষ প্রমাণ শাখা-বৈচিত্র্য থেকে বুঝা যায় সকল মাহুষের মনের বিকাশ কোনকালে এক রকম ছিল না। বৈদিক সমাজেও রুচিভেদ ছিল। এই রুচিভেদ থেকে সম্প্রদায়ভেদ সৃষ্টি হয়েছিল। গোত্র, বংশ ও শ্রেণী অনুসারে সামাজিক ও ব্যবহারিক রীতিনীতি ভিন্ন হয় এবং তদনুযায়ী উপাস্ত, উপাসনা এবং লক্ষ্য ভিন্ন হওয়া স্বাভাবিক। এভাবে একই সমাজের লোক বেদকে অনুসরণ করলেও রুচির মাপকাঠিতে অনেক-কিছুকে তারা ভিন্ন ভিন্ন ভাবে গ্রহণ কোরে একই বেদের বিভিন্ন শাখা সৃষ্টি করেছিল। বৈদিক মন্ত্রগুলির পঠনপাঠনে ও যাগকর্মে ব্যবহার করার মধ্যেও বিভিন্ন নিয়মকানুন ছিল। উচ্চারণ ও অস্থানীয়ের মধ্যেও অনেক বিচিত্র রূপের সৃষ্টি হয়েছিল। কাজেই যজ্ঞকর্মে সামগানের রীতিও ভিন্ন ভিন্ন শাখানুসারী সম্প্রদায়ে বিভিন্ন হয়েছিল। তারা বিভিন্ন হয়েছিল মন্ত্রপ্রয়োগে, আহুতিদানে ও গানে স্বরসংখ্যার

ব্যবহারে। পুণর্বি 'সর্বাঃ শাখাঃ' বোলে কোথুমী, রাগানীয়া, জৈমিনীয়া। প্রভৃতি শাখার নামোল্লেখ করেছেন। তাছাড়া বাজসনেয়, শৌনকেয়, গৌতমীয় প্রভৃতি শাখার নাম পাওয়া যায়। শিক্ষাকার নারদ নারদীশিক্ষায় (১১—১১) কয়েকটি শাখা ও শাখাভেদে স্বরের প্রয়োগবৈচিত্র্যের উল্লেখ করেছেন,

কঠকালার্বপ্রবৃত্তে তৈত্তিরীয়াহরকেষু চ ।

ঋগ্বেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ ॥

ঋগ্বেদস্ত দ্বিতীয়েন তৃতীয়েন চ বর্ততে ।

উচ্চমধ্যমসন্ধাতস্বরো ভবতি পার্ধিবঃ ।

তৃতীয়প্রথমক্রুষ্টান্ কুব্ন্ত্যাহরকাঃ স্বরান্ ।

দ্বিতীয়াধ্যাত্ত মজ্জাং তাং তৈত্তিরীয়াশ্চতুরঃ স্বরান্ ॥

পণ্ডিত ভট্টশোভাকর শিক্ষাভাষ্যে লিখেছেন : “কঠাশিক্ষায়া ঋগ্বেদে সামবেদে চ ঋগ্‌যজুর্বাং সামিকস্বরঃ প্রবর্ততে স্বরিতে প্রথমস্বরানুসারেণ পার্ঠোহবধাৰ্ধতে প্রথমস্বরদ্বিতীয়স্বরোঋগ্বেদেহুক্রিয়মাণাববধাৰ্ধতে ক্রুষ্টপ্রথমস্বর-সমুদ্যানুকারশ্চ লৌকিকে ব্যবহারে প্রবর্তয় ইত্যাহ ১২ । ক্রুষ্টঃ উচ্চঃ মধ্যমঃ প্রথমঃ স্বরঃ ১০ । তৃতীয়াদিষু স্বরানুসারেণাহরকাণাং বা পার্ঠঃ দ্বিতীয়াধ্যাত্ত-কারণে তৈত্তিরীয়াণাং সান্নি তু সপ্ত স্বরা ভবন্তীত্যাহ” ১১

প্রথমশ্চ দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়োহপ্য চতুর্থকঃ ।

মজ্জঃ ক্রুষ্টো হ্যাত্তিস্বার এতান্ কুব্ন্তি সামগাঃ ॥

দ্বিতীয়প্রথমাবেতৌ তান্তিভান্নবিনাং স্বরৌ ।

তথা শাতপথাবেতৌ স্বরৌ বাজসনেয়িনাম্ ॥

এতে বিশেষতঃ প্রোক্তাঃ স্বরা বৈ সার্ববৈদিক্যৈঃ ।

ইত্যেতচ্চরিতং সৰ্বং স্বরাণাং সার্ববৈদিকমিতি ১২-১৪

ভাষ্য : “ছন্দোগান্য বাজসনেয়িনাং চ ব্রাহ্মণো গাথাংস্বরৌ প্রথমদ্বিতীয়ো ভবত ইত্যাহ ১২ । তাণ্ড্যপঞ্চবংশাদিকং ব্রাহ্মণং কোথুমাদয়োহধীযন্ত ইতি তান্তিনঃ ভান্নবিনঃ ছন্দোগা এব বাজসনেয়িনাম্ ১৩ । সর্ববেদেষু ভবং চরিতঃ স্বরিতম্ ১৪ ॥”

নারদের বক্তব্য এই যে, বৈদিক প্রথমাদি স্বর সাতটি, কিন্তু বেদের বিভিন্ন শাখার অনুসারীরা সকলেই সাতটি স্বর গানে ব্যবহার করতেন না। কঠাদি শাখা, ঋগ্বেদী, সামবেদী, তৈত্তিরীয় ও বাজসনকেরা মাত্র

প্রথম স্বর (বা লৌকিক সঙ্গীতের মধ্যম স্বর) গানে ব্যবহার করতেন। ভাস্কর্য্যকার মন্তব্য করেছেন কঠাদিশাখার, ঋগ্বেদে, সামবেদে ও যজুর্বেদে সামগেরা সামিকস্বর ব্যবহার করতেন। তাঁরা প্রথমস্বর অনুসারে তাঁদের বেদপাঠ নির্ধারণ করতেন। পুনরায় ঋগ্বেদে প্রথমস্বর অনুসারে ও লৌকিক ব্যবহারে গানে ক্রুষ্ঠ ও প্রথম স্বর-দুটি প্রয়োগ করতেন। ঋগ্বেদীরা দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্বর-দুটি ব্যবহার করতেন। তাছাড়া উচ্চ ক্রুষ্ঠ এবং স্বর-দুটিতেও তাঁরা গান করতেন। আহ্বারকেরা গানে তৃতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ঠ স্বর এবং সামগেরা ও তৈত্তিরীয়েরা চারটি স্বর ব্যবহার করতেন। ছন্দোগ বা গানকারী ও বাজসনেয়িরা তাঁদের গাথায় প্রথম ও দ্বিতীয় স্বর-দুটি; তাণ্ডিভান্ন, শাতপথ ও বাজসনেয়িরা গানে প্রথম ও দ্বিতীয় স্বর-দুটি মাত্র ব্যবহার করতেন।

এখন দেখা যায় সামপ্রতিশাখ্যের সময়ে পাঁচ থেকে সাতটি স্বর সামগানে ব্যবহৃত হোত। প্রতিশাখ্যে বিশেষ কোন বাস্তব ও নৃত্যের কথা উল্লেখ না থাকলেও একথা সহজে অনুমান করা যায় বৈদিক সমাজে বিভিন্ন রকমের বীণা, তার ও তাঁতযন্ত্রের প্রচলন ছিল। বাস্তব সঙ্গ তাল রক্ষা কোরে সামগেরা গান করতেন ও তাঁদের পুরনারীরা করতালি দিয়ে যজুর্বেদীর চারপাশে নৃত্য করতো। ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলিতে সে সকলের প্রমাণ পাওয়া যায়। অধ্যাপক সিলভা লেভি (Prof. S. Levi) সামবেদের উল্লেখ কোরে বলেছেন : “* * the art of music had been fully developed by the Vedic age. Moreover the Rigveda (I. 92. 4) already knows maidens who decked in splendid raiment, dance and attract lovers, and the Atharvaveda (XII. 1. 41) tells how men dance and sing to music”^{১*} ঋগ্বেদের (১৯২১৪) মন্তব্য আছে : “অধি পেশাংসি বপতে নৃতুরি বা”, অর্থাৎ উবা নর্তকীর স্তায় রূপ প্রকাশ করছে। ‘নর্তকী’-শব্দ থাকায় নৃত্যকলার অনুশীলন যে বৈদিক সমাজে ছিল তার প্রমাণ পাওয়া যায়।

অধ্যাপক কিথ বলেছেন মহাব্রত-উৎসবে পুরনারীরা যজ্ঞাগ্নির চারদিকে নৃত্য করতেন শস্তোৎপাদন ও বৃষ্টি আনারনের জন্ত। শাঙ্খ্যায়নগৃহসূত্রে (১১১১৫) আছে বিবাহ-উৎসবে পুরনারীরা নৃত্য করতেন, সেই নৃত্যের সঙ্গে থাকতো

২০।(ক) অধ্যাপক কিথ : *The Sanskrit Drama* (Oxford, 1924), pp. 15-16,

নানারকম বাজবদ্ব। অধ্যাপক কিথ বলেছেন: "Thus at the Mahāvratā, maidens dance round the fire as a spell to bring down rain for the crops, and to secure the prosperity of the herds. Before the marriage ceremony is completed (*Shāṅkh-yāyana-grihyasūtra*, I. 11. 5), there is dance of matrons whose husbands are still alive, * * and dancers are present who dance to the sound of the lute and flute, dance music and song fill the whole day of moving।" * ডঃ কালাগু 'পঞ্চবিংশতাব্দণ' গ্রন্থে বলেছেন: "Behind the Choristers * * the wives of the Yajamāns take their seat, each of them has two instruments, a *kāṇḍavīṇā* and and a *picchorā*, on these they play all together alternately, first on the *kāṇḍavīṇā*, then on the *picchorā*. The *kāṇḍavīṇā* is a flute of bamboo, the *picchorā* a guitar, which are beaten by means of a plectrum, Laty. IV. 2. 5-7, Drāhy. XI. 2. 6-8. The Jaim. br. <cp. 'Das Jaiminiya brāhmaṇa in Auswahl' No. 165> enumerates the following instruments: *karkari ālābu*, *vakra*, *kapisrsni*, *aiśiki*, *apaghātalikā* (cp. Ap., below *vīṇā kāśyapī* (cp. Ath. S. IV. 37. 4: *āghātah*, *karkaryah* 'cymbals and lutes', Whiteny). Ap. XXI. 17. 6, 16 names three instruments, *apaghātalikā*, *tambalavīṇā* and *piccholā*, the second is according to R. Garbe (see his Introduction to Ap. vol. III., page VIII) a *tāmil* guitar. Baudh. XVI. 20 266. 9-10, 267. 9-10 names also three instruments, *āghāti*, *piccholā* and *karkarikā*, on which cp. the *Kārmantasūtra* (Baudh. XXVI. 17. s. f.), *Sāṅkh. XVII. 3, 12* has, '*ghāta-karkarir avaghātalikāh kāṇḍavīṇāh picchorā iti*,' read perhaps '*āghātair avaghāta*,' etc, but the following passage (*sūtra* 15:

17) is rather uncertain”)^১ তাছাড়া ‘শততন্ত্রীবীণা’-রও উল্লেখ আছে । পরবর্তীকালে শততন্ত্রীবীণার নাম হয় ‘কাত্যায়নীবীণা’ । ডঃ কালাও এ’সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন । “It is provided with a hundred strings, man, forsooth, has a life of a hundred years, has a hundred powers (Verse 6.12) । হুতরাং ব্রাহ্মণের যুগে বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণার প্রচলন ছিল । ডঃ কালাও ‘hundred powers’ শব্দ-দুটির অর্থ করেছেন । “Female slaves, at least five, at highest fifty or twenty-five,”—কমপক্ষে ৫ জন এবং বেশীর ভাগ ৫০ অথবা ২৫ জন দাসী বীণা বাজাতো । তা’ছাড়া ডঃ কালাও তাঁর সম্পাদিত পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে বীণা সম্বন্ধে আরও মন্তব্য করেছেন : “Cp. Jaim. br. II. 45, 418. Kath. XXXIV. 5 : 39. 10 , TS. VII. 5. 9. 2.—The *vinā* is an instrument of wood, according to Sāṅkh, consisting of a kind of crate and handle (cross-bar ?) , it is covered with the skin of a red ox, hairs on the outside, it has ten holes at its back side, over each of which ten strings are fastened ; these strings are manufactured of *mañjā* or *durbhā* grass. The strings are touched by the Udgātrī by means of a reed of a piece of bamboo (with its leaves), that is bent of itself (not by the hand of man): *indre-nataya* (var *indrana*) *isikayā*, Jaim br., and from this text the word is taken over by Lāty. Drāhy. * * Udgātrī does not properly play on this instrument, having touched the strings * * with the plectrum he orders a Brāhmiṇ to play on it , Drāhy, XI. 1. 1-16 , cp. Ap. XXI. 18. 9 , Sāṅkh. XVII. 3. 1-II.”^২

অনেকের ধারণা সামগানের যুগে গানের সঙ্গে বাদ্য ও নৃত্যের সহযোগিতা ছিল না, হুতরাং সামগানকে ‘সঙ্গীত’ আখ্যা দেওয়া সমীচীন নয় । কিন্তু এ’ধারণা ঠিক নয়, কেননা ‘সঙ্গীত’-শব্দটির সার্থকতা নৃত্য, গীত ও বাজকে নিয়ে এবং বৈদিক সমাজে সামগেরা গান করতেন ছন্দ ও তালের সমতা রক্ষা কোরে । গানের সঙ্গে থাকতো বিভিন্ন বাদ্য ও

২৭। ডঃ কালাও : *Panchavimsa-Brāhmaṇa* (Calcutta, 1931), p. 86.

২৮। Cf *Panchavimsa-Brāhmaṇa*, (Cal. 1931), p. 88

বেশীর ভাগ সময় নৃত্য, স্তবরাং তিনের সমন্বয়ে সামগানও ‘সঙ্গীত’ নাম পাবার অধিকারী। তাছাড়া বাজসনেন্দ্রসংহিতায় পুরুষমেধযজ্ঞের প্রসঙ্গে দেখা যায়, ১৮৪ জন বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষকে হত্যা কোরে তাদের অভিনেতাকে, উৎসবানন্দের উদ্দেশ্যে একটি পাখীকে, গানের উদ্দেশ্যে একজন বংশীবাদককে বলি দিয়ে উৎসর্গ করার উল্লেখ আছে। ডঃ উইন্টারনিক্স ‘ভারতীয় সাহিত্যের ইতিহাস’-প্রসঙ্গে লিখেছেন : “No less than one hundred and eighty-four persons are to be slaughtered at this Puruṣamedha, there being offered, to give only a few examples, ‘to Priestly Dignity a Brāhmin, * * to Noise a singer, to Dancing a bard, to Singing an actor, * * to the Joy of Festival a luteplayer, to Cry a flute-player * *’।” পণ্ডিত হিলেব্র্যাণ্ড এই পুরুষমেধযজ্ঞে নরবলির কাহিনীকে রূপক বোলে অভিমত প্রকাশ করেছেন। পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গ বলেছেন : “There can be no doubt that the ritual is a mere priestly invention to fill up the apparent gap in the sacrificial system which provided no place for man”.”

ছান্দোগ্য-উপনিষদে (১২২।৪) ‘হিং’ শব্দ সৃষ্টিপ্রসঙ্গে বলা হয়েছে : “যথৈবেদং বহিষ্পবমাণেন স্তোত্রমাণাঃ সংরদ্ধাঃ সর্পস্তি,”—অর্থাৎ আরক যজ্ঞকর্মে ‘বহিষ্পবমাণ’ নামক স্তববিশেষে স্তুতি করতে উদ্যত উদ্গাতৃগণ যেমন পরস্পর সংলগ্নভাবে পরিক্রমণ করেন ইত্যাদি। মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাথ বা এভাবে এর ইংরেজী অনুবাদ করেন : “Just as the men who are going the *Bahispavamāṇa* hymn move round linked to each others”। স্তবরাং যজ্ঞকর্মে উদ্গাতৃগণ গানের সঙ্গে মণ্ডলাকারে নৃত্য করতেন এবং তার অনুগামী যে বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্র থাকতো তার চান্দ্র প্রমাণ পাওয়া যায়। প্রক্টের এম. রামকৃষ্ণ-কবিও বৈদিক সামগানে

২৯। Vide ডাঃ উইন্টারনিক্স : *A History of Indian Literature* (1927), Vol. 1, p. 174.

৩০। Ibid., p. 175.

৩১। Cf. *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, vol. III, July 1928. pt. I, p. 20.

নৃত্যগীতের উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “* a careful examination of the Vedic rites and *sikṣās* thereupon drives one to the irresistible conclusion that the origin of Indian music lay in certain rites where the priest and the performer chant some *gāthās* alternately while the wife (*yajamāni*) plays on *vīṇā* and the closing of the sacrifice was enjoined with the conduct of a peculiar dance. The kind of *vīṇā* mentioned for the above purpose, is called *piccholā* and in another place it is called *Audumvarī* (ঔদুম্বরী) that is made of *Udumbara* wood”.

বৈদিক সাহিত্যে ‘পিচ্ছোলা’ ও ‘ঔদুম্বরী’ বীণা-হু’টির উল্লেখ পাওয়া যায়, কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় শিক্ষায় নারদ মাত্র দারবী ও গাত্র বীণা এবং তৎপরবর্তীকালে নাট্যশাস্ত্রে ভরত কেবল চিত্রা ও বিপকী বীণা-হু’টির নামোল্লেখ করেছেন। সামগানে ব্যবহৃত বীণাগুলির সম্বন্ধে তাঁরা জ্ঞানতেন না—তা বলা যায় না। ব্রাহ্মণ, সংহিতা, কল্প অথবা শ্রৌতসূত্রাদির কথা ছেড়ে দিলে স্থপ্রাচীন হিন্দুসাহিত্য ঋগ্বেদে নৃত্য, গীত ও বাজের সম্পর্ক উল্লেখ পাই। ঋগ্বেদের ১ম মণ্ডল ১০ সূক্ত ১ম ঋকে আছে,

গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিণোহর্চন্ত্যর্কমর্কিণঃ ।

ব্রাহ্মণস্থা শতক্রত উদ্ বংশমিব ধেমিরে ॥*

‘হে শতক্রতু, গায়কেরা তোমার উদ্দেশ্যে গান করে, অর্চনায় ইন্দ্রকে অর্চনা করে। নর্তকেরা যেমন বংশধরকে উন্নত করে, স্তুতিকারেয়া তেমনি তোমাকে উন্নত করে’। সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : “বংশমিব যথাবংশাগ্রে নৃত্যন্তঃ শিল্পিনঃ প্রৌঢ়ং বংশং বরতং কুর্বন্তি । যথা বা সন্ন্যাসবতিনঃ স্বকীয়ং কুলং উন্নতং কুর্বন্তি তৎসং এতায়ুচং যাক্ষ এবং ব্যাচটে—গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিণঃ প্রাচন্তি তেহর্কমর্কিণো-ব্রাহ্মণস্থাশতক্রত উত্তেমিরে বংশমিব বংশোবনশয়ো ভবতি বননাক্ষুণ্ণত ইতি বেতি” ॥* অনেকে ঋকৃটির ব্যাখ্যা করেন যেমন বংশের শিরোদেশে নৃত্যশীল শিল্পী অর্থাৎ বংশবাজিক প্রৌঢ় বা পক্ষ বংশটিকে উন্নত করে তেমনি

৩২। Cf. ‘ঋগ্বেদসংহিতা’ (ঐপাথ শর্মা-সংপাদিত, ১৯৪০), পৃ. ৫

৩৩। Cf. ‘ঋকসংহিতা’ (বোম্বাই ১৮১০), পৃ. ১১০

সে উড়ীয়মান বংশের মতোই হে শতজুতু, নারকেরা তোমার উল্লেখ গান করে—ইত্যাদি। অনেকের মতে নৃত্যশীল শিল্পী এখানে উপমান বা দৃষ্টান্তহীন নয়, বংশদণ্ডই দৃষ্টান্ত। কিন্তু বংশদণ্ড উপমান হলেই বা কতি কি? নৃত্যশীল শিল্পীর উল্লেখ থাকায় নৃত্য যে সমাজে প্রচলিত এবং তা সঙ্গীতের অঙ্গ ছিল একথা কি প্রমাণিত হয় না?

ঋত্বিক ও সামগেরা যজ্ঞের চারদিকে বসে সামগান করতেন। তাঁরা অর্চনা করতেন ও নর্তকেরা নৃত্য করতেন। নৃত্যের সময় বংশদণ্ড উন্নত কোরে নৃত্য করার প্রথা ছিল। হরিদাস পালিত মহাশয়ের মতে আজও গম্ভীরামগুপ্তে শিবের কাছে নৃত্য করার সময় লোকে বেত (বেজ) হাতে নিয়ে নাচে। গম্ভীরামও কেউ গান করে, কেউ স্তোত্র অথবা শিবগড়ার বন্দনা গায়, কেউ বেত হাতে নিয়ে নাচে। হরিদাস বাবুর মতে বৈদিক আচারই বর্তমান যুগে গম্ভীরাম অন্তর্নিবিষ্ট হয়েছে।** ঋকসংহিতায় (২।৩৪।১৩) বাতের উল্লেখও পাওয়া যায়। যেমন,

তে ক্ষোণীভিরকণেভিনাঞ্জিভী

রুদ্রা ঋতশ্চ সদনেষু বাবুধুঃ।

‘রুদ্রপুত্র মরুৎগণ ক্ষোণী এবং অরণবর্ণা অলঙ্কারযুক্ত হোয়ে জলের নিবাসরূপ মেঘে বসিত হয়েছেন’। সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : “রুদ্রারুদ্রপুত্রান্তেমরুতঃ ক্ষোণীভিঃ শব্দকারি বীণাঐখ্যবীণাবিশেষঃ” প্রভৃতি। ‘ক্ষোণী’ এক রকমের বীণা। ঋগ্বৈদিক স্তোত্রগানে এই বীণা ব্যবহৃত হোত। কিন্তু ক্ষোণীবীণা কি ধরনের ছিল, তাতে তজ্জীর সমাবেশই বা কতগুলি ছিল সে’ সম্বন্ধে সায়ণ কিছু বলেন নি। ঋকসংহিতায় (২।৪৩।৩) ‘কর্করি’ নামক বাতবিশেষেরও উল্লেখ আছে,

যদুংগতন্ বদসি কর্করিধ্বা

বৃহদ্ বদেম বিদথে স্রবীরাঃ।

‘হে শকুনি, তুমি উড়ীয়মান-কালে কর্করির মতো শব্দ করো। আমরা যেন পুত্রপৌত্রযুক্ত হোয়ে এই যজ্ঞে প্রভূত স্তুতি করতে পারি’। সায়ণ বলেছেন : “কর্করিধ্বা কর্করিবদতি কর্করিবাতবিশেষঃ অন্তহ্যাত্যাতচরম্”। কিন্তু আসলে সে বাতের কোন পরিচয় ঋকসংহিতাকার অথবা ভাষ্যকার

কেউই দেন নি। অধ্যাপক ডি. এম. আগ্রে *Social and Economic Conditions* প্রবন্ধে বেদ, সংহিতা প্রভৃতিতে নৃত্য, গীত ও বাজের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন: “Music, both vocal and instrumental, and dancing continue to be among the amusements of this age (Vedic age).” * * Several professional musicians are known, and the variety of instrumental music in vogue can be referred from the types of musicians enumerated, such as lute-players, flute-players, conch-blowers, drummers, etc. Among the musical instruments known, are the *āghāti* (cymbal), to accompany dancing (*RV* and *AV*), drums, flutes, and lutes of various types and the harp or lyre with a hundred strings (*vīṇā*). Many other instruments, of which we cannot form an exact idea, are also named. The *Sailusha*, included in the list of victims at the *Purushamedha* in the *Vājasaneyā-Samhitā*, probably means an ‘actor’ or ‘dancer’।^{৩৫} তাছাড়া সীমাস্তোত্রয়ন-উৎসবে বধূকে গান করতে হোত। বিবাহ-উৎসবে বরও ‘গাথা’ গান করতো। সামবেদে গাথা ও গান গীত হোত তার নিদর্শন গোভিলগৃহস্থ্যে ‘বামদেব্যগান’-এর প্রসঙ্গে উল্লেখ আছে। অধ্যাপক আগ্রে বলেছেন: “In the *Simantonayana* ceremony, * * the wife is asked to sing a song merrily, and in the marriage ceremony the bridegroom sings a *gāthā* after the treading on the stone by the bride. The vogue of the musical recitations of the *Sāmaveda* is responsible for the rule in the *Gobhila-grihyasūtra* that the *Vāmadevyā-gāna* may be sung by way of a general expiation, at the end of every ceremony. The lute-

৩৫। কৌষীতকিব্রাহ্মণে (২৯।৪।৪) নৃত্য, গীত ও বাজকে ‘শিল্পত্রয়ম্’ বলা হয়েছে।
—Vide বেকটেশ্বর: *Indian Culture through the Ages* (1921), p. 58.

৩৬। (ক) *The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age* (1951), Vol. I, p. 456; (খ) নৃত্য, গীত ও বাজকে বেদে ‘দেবদাস-বিজা’-ও বলা হয়েছে।—Vide পণ্ডিত ম্যাক্স-মüller সংপাদিত *Sacred Book of the East*. Vol. 1, pp. pp. 109-110.

players are asked to play the lute in the ceremony of 'parting the hair', and four or eight women (not widows) perform a dance in the marriage ceremony. The restrictive rule that a *snātaka* is not to practise or enjoy a programme of instrumental or vocal music or dance, shows their popularity".^{১১}

ঋগ্বেদে (১।১৬৪।২৪) সঙ্গীতের সাত স্বরকে সাতটি 'বাণী' বা 'ছন্দ' বলা হয়েছে। শতপথব্রাহ্মণে (১৩।১।৫।১) বেণু ও করতালির এবং 'বীণাগণগিন' অর্থাৎ সমবেত বাজের (Orchestra) উল্লেখ আছে। তৈত্তিরীয়-আরণ্যকে (১।১১) 'গীত' তথা সঙ্গীতের উল্লেখ আছে: "অঙ্গ নাবম্ প্রতিষ্ঠিতম্। হাসিতং, রুদিতম্, গীতম্ প্রভৃতি। তাছাড়া যজ্ঞাদি উৎসবের পরে 'অবভৃথস্নান' নামে একটি অহুষ্ঠানের আয়োজন হোত। সে অহুষ্ঠান বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগেও প্রচলিত ছিল। সেই 'অবভৃথস্নান'-উৎসবে নৃত্য, গীত ও বাজ থাকতো। পুরুষ ও নারী উভয়ে বিভিন্ন বাদ্যের সঙ্গে নৃত্য-গীত করতো এবং তারা রাজা ও রাণীর সঙ্গে স্নান করতে যেতো। তাতে তৈল-হরিদ্রাদি ("তৈলগোরসগন্ধোহরিদ্রাসাজ্জ-কুঙ্কুমৈঃ") মেখে নৃত্য, গীত, ও বাদ্যের সঙ্গে স্নান সম্পন্ন হোত। আজও বাংলাদেশের কোন কোন জায়গায় এই উৎসব অহুষ্ঠিত হয়। মোটকথা এসব থেকে জানা যায়, বৈদিক যুগে স্তব, স্তোত্র, জুতি, গাথা, গান বা সামগানের সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য এবং বীণা ও মৃদঙ্গাদি বিভিন্ন বাজবস্ত্রের সহযোগ থাকতো।

৩১। Cf. (ক) *The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age* (1951). pp. 518-519.

(খ) এস. ভি. বেকটেশ্বর: *Indian Culture through the Ages* (1928) p. 125,

৪ ॥ শুর্যযজুঃপ্রাতিশাখ্য ॥

ছন্দ ও ব্যাকরণ ছাড়া বেদের প্রাতিশাখ্যর এক একটি বিধিবদ্ধ নিয়মগ্রন্থ ছিল। স্বর বর্ণ ভাষা ও মন্ত্র প্রভৃতির উচ্চারণভঙ্গী এবং ছন্দ ও মাত্রা এসকলের নির্দেশের জন্য প্রাতিশাখ্যগুলির সৃষ্টি। প্রাতিশাখ্যের প্রয়োজন কি সে'সম্বন্ধে ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের (১।১) ভাষ্যকার উবট বলেছেন : “এবং শিক্ষাচ্ছন্দোব্যাকরণৈর্গেৎসর্বাস্থ শাখাস্থ সামান্ত্রেন লক্ষণমুচ্যতে তদেবান্তাং শাখায়ামনেন ব্যবস্থাপ্যত ইত্যেতৎ প্রয়োজনস্তাদ্রস্ত। * * সামান্ত্রেন লক্ষণেন যদ্বিকল্পপ্রাপ্তং তদেবমন্তাং শাখায়াং ব্যবস্থিতং ভবতীতি প্রাতিশাখ্যপ্রয়োজনমুক্তম্”। ভাষ্যকার উবট পূর্বেই আশঙ্কা তুলেছেন শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণে তো সামান্ত্রভাবে বেদের নিয়মপদ্ধতি আলোচনা করা হয়েছে, সুতরাং পৃথক কোরে আর একটি প্রাতিশাখ্যের প্রয়োজন কি? তার উত্তরে তিনি বলেছেন : “সামান্ত্র লক্ষণানুবাদেনৈব বিশেষ-লক্ষণং বিধাতুং শক্যতে”,—অর্থাৎ শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণে সামান্ত্রভাবে লক্ষণ বলা হোলোও তার অনুবাদ কোরে আরো ভালভাবে বোঝানোর বিশেষ আবশ্যিকতা আছে, তাই বেদের প্রাতিশাখ্যর জন্য এক একটি প্রাতিশাখ্যের সৃষ্টি। পণ্ডিতরত্ন কন্তুরিরঙ্গাচার্য বলেছেন : “শাখায়াং শাখায়াং প্রাতিশাখম্। প্রাতিশাখং ভব প্রাতিশাখ্যম্”।

শুর্যযজুঃপ্রাতিশাখ্যের প্রথম অধ্যায়ে প্রথম সূত্রে স্বরের উল্লেখ আছে, কিন্তু সে স্বর ষড়্জাদি স্বর নয়। টীকাকার মহর্ষি কাত্যায়ন বলেছেন : “স্বর উদাত্তানুদাত্তস্বরিতপ্রচিহ্নলক্ষণঃ” (১।১)। প্রাতিশাখ্যগুলিতে বা শিক্ষায় উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত এই তিন প্রধান স্বানস্বরের কথা বলা হয়েছে। উদাত্তাদি তিন স্বানস্বর প্রধান এবং এই প্রধান তিন স্বরকে অবলম্বন কোরে কারু কারু মতে জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি সাতটি সহকারী স্বরের, আবার কারু বা মতে ষড়্জাতি সাত স্বরের সৃষ্টি হয়। স্বর-সৃষ্টির কারণ ‘বায়ু’ অর্থাৎ বাতাস। তাই ষষ্ঠ সূত্রে “বায়ুঃ স্তাৎ” এই কথা প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন। শব্দ বা বায়ু আকাশের গুণ : “শব্দগুণমাকাশম্”। নৈয়ায়িক ও বৈশেষিকেরা বলেন বায়ুকণার কম্পন (ethereal vibrations) থেকে শব্দের সৃষ্টি। আকাশ ও বায়ু এখানে সমানার্থক। নৈয়ায়িকেরা একে বলেন বিচিত্ররঙ্গম্ভায় : “উৎপত্তিমধ্যে তু বিচিত্ররঙ্গম্ভায়েন শব্দাৎ

শব্দান্তরোৎপত্ত্যা প্রবণোদ্ভিন্নপ্রাপ্তিঃ সত্ত্ববতি”। শব্দকণা থেকে শব্দ-
কণান্তর একটি তরঙ্গমালার সৃষ্টি হোয়ে শেষে কর্ণপটাহে আঘাত করলে
শব্দ শোনা যায়। শব্দের এই প্রবণই সকলের কাছে শব্দের সৃষ্টি। বিচিৎর
‘তরঙ্গমাল্য’ সাধারণভাবে ‘কদম্বকোরকমাল্য’ নামেও পরিচিত। একটির
পর অপরটি সাজিয়ে স্তর সৃষ্টি না হোয়ে তরঙ্গের বিকাশ হয় না।
জ্ঞানবাহিতিকে এই শব্দসৃষ্টির তত্ত্ব বিশেষভাবে বিশ্লেষণ করা হয়েছে। সাংখ্য-
বৈশেষিক, মীমাংসা ও বৌদ্ধ মতে শব্দসৃষ্টির বিচার আছে। ‘বাক্যপদীয়’
গ্রন্থে ভক্তহরি বলেছেন: “বায়োরগুনাং জ্ঞানশ্চ শব্দত্বাপত্তিরিয়ম্ভতে”,—
অর্থাৎ বায়ু বা আকাশ, পরমাণু ও তাদের সম্বন্ধে জ্ঞানই শব্দের কারণ।
ছান্দোগ্য-উপনিষদে (১।৩) এবং মহাভারতে শব্দতত্ত্বের পরিচয় দেওয়া
হয়েছে। ভক্তহরি বলেছেন,

লব্ধক্রিঃ প্রযত্নেন বক্তৃরিচ্ছাহুবর্তিনা।

স্থানেষভিত্তো বায়ুঃ শব্দত্বং প্রতিপদ্যতে ॥

প্রাণীর ইচ্ছা ও দৈহিক চেষ্টাও শব্দসৃষ্টির প্রতি কারণ। পাণিনীয়শিক্ষায়ণ
এ’বিষয় নিয়ে আলোচিত হয়েছে।

শবর-স্বামী, বাৎসায়ন ও প্রশস্তপাদ সকলে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে শব্দসৃষ্টির
কারণ ও তত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেছেন। শবর-স্বামী বলেছেন :
“বায়ুর্নাভেকুখিতঃ, উরসি বিস্তীর্ণঃ, কণ্ঠে বিবর্তিতঃ, মূর্দ্ধানমাহত্য পরাবৃত্তঃ,
বক্তে বিচরণ বিবিধান্ শব্দানভিব্যক্তিঃ”। এ’ভাবে প্রাণীর শরীরের অভ্যন্তরে
ইচ্ছা ও প্রযত্নের সাহায্যে শব্দ সূক্ষ্মতম ও সূক্ষ্মতর অবস্থা থেকে বিভিন্ন
স্থানে আহত ও স্থিত হোয়ে পরিশেষে কিভাবে মুখবির দিগে স্থলশব্দ নির্গত
ও শব্দসৃষ্টি হয় শবর-স্বামী তার পরিচয় দিয়েছেন। আসলে বায়ু,
বাতাস বা আকাশই শব্দসৃষ্টির কারণ। এই সৃষ্টিকে ক্রিয়াশীল ও সার্থক
করার জন্য প্রাণীর ইচ্ছা ও দৈহিক চেষ্টার প্রয়োজন। শব্দকে তাই ভারতীয়
দার্শনিকেরা বলেছেন : “বাষাৎক ইত্যর্থঃ”। শব্দ ও সঙ্গীতিক স্বর বায়ু
থেকেই সৃষ্টি হয়। গুরুজ্যোতীশাখ্যের টীকায় কাভ্যায়ন বলেছেন :
“বায়ুঃ কারণভূতঃ শব্দশ্চ, স চ খাদাকাশাদুৎপদ্যতে”। বৈজ্ঞানিক ডেটন মিলার
বলেছেন : “Sound may be defined as the sensation resulting
from the action of an external stimulus on the sensitive nerve
aparatus of the ear, excitable only through the ear, and dis-

distinct from any other sensation. Atmospheric vibration is the normal and usual means of excitement for the ear ; this vibration originates in a source called the *sounding body*, which is itself always in vibration”। শব্দসৃষ্টিব্যাপার নিয়ে হেব্রহোজ, জিল, উড, বার্থোলোমিউ, মিসোর, ওয়াইট, রিচার্ডসন প্রভৃতি পাশ্চাত্য বৈজ্ঞানিক ও সঙ্গীততত্ত্ববিদেরা আলোচনা করেছেন। ডাঃ বার্টন (E. H. Barton) *A Text-Book on Sound* গ্রন্থে বলেছেন : “The word sound is commonly used in two different senses : (a) to denote the *sensation* perceived by means of the ear when the auditory nerves are excited, and (2) to denote the *external physical disturbance* which, under ordinary conditions, suitably excites the auditory nerves”। তিনি পুনরায় বলেছেন : “But in order to produce sound it is not sufficient to have some body in a state of vibration as its source. We need also (1) some medium to receive and transmit this vibratory motion, otherwise neither the sensation of sound, nor the external disturbance would be present. (2) It is imperative that the parts of the body in vibratory motion should have such shape, size, and motion as to cause a disturbance to advance through the air simply, (3) Our ears enable us to perceive the sensation of sound only when affected by to-and-fro movements whose number per second lies between certain limits. Therefore, to produce sound sensations, it is necessary that our vibrating body should conform to this requirement also”। বিজ্ঞানের মতে শব্দ অণু-পরমাণুর কম্পন ছাড়া অস্ত-কিছু নয়। অণু-পরমাণুর কম্পন থেকে শব্দ, আলোক, বিদ্যুৎ সবক-কিছুর সৃষ্টি হয়।

প্রাতিশাখ্যকার তাই ৭ম সূত্রে বলেছেন : “শব্দন্তং”,—অর্থাৎ শব্দ বায়ুর অভিন্ন রূপ : “বায়ুজ্ঞক ইত্যর্থঃ”। বায়ু বা আকাশ থেকে ক্যামন কোরে বর্ণ ও শব্দের সৃষ্টি হয় তার পরিচয় দিতেও প্রাতিশাখ্যকার কার্পণ্য-

বোধ করেন নি। তিনি বলেছেন: “সঙ্গাতাদীন বাক্,”^{৩৭}—অর্থাৎ মাছুষের ইচ্ছায় শব্দ যখন শরীরের বিভিন্ন স্থান অভিক্রম করে তখন ঐ স্থান ও বাতাসের পরস্পর সঙ্গাতের জন্য ‘বাক্’ বা শব্দময় বর্ণের সৃষ্টি হয়। কাত্যায়ন বলেছেন: “যো বায়ুঃ সম্যকরণৈরুপহিতো বেণুশব্দাযিতিঃ শব্দীভবতি, স এব সঙ্গাতাদীন প্রাপ্য বাগ্ ভবতি, সঙ্গাতঃ পুরুষপ্রযত্নঃ স আদৌ যেষাং স্থানাদীনাং তে সঙ্গাতাদয়ঃ তান্ প্রাপ্য বাগ্ ভবতি, বর্ণো ভবতীত্যর্থঃ”। বেণু ও শব্দ প্রভৃতির শব্দ এই রীতিতে সৃষ্টি হয়। শরীরের বিভিন্ন স্থানে বায়ু সংহত হয় বোলেই শব্দ বা ‘বাক্’ সৃষ্টি হয় সত্য, কিন্তু স্থান কি ও ক’টি সে সম্বন্ধে গুরুবজ্র:প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন: “ত্রীণি স্থানানি”;^{৩৮}—অর্থাৎ স্থান তিনটি: “উরঃকণ্ঠশিরাস্থকানি শরীরে”—উরু, কণ্ঠ ও শির বা মস্তক। সকল শব্দ ‘সংবৃত’ ও ‘বিবৃত’ এই দু’রকম বায়ুর গতি বা বিস্তৃতি অনুযায়ী সৃষ্টি হয়।^{৩৯} “তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে” “অষ্টোস্থানানি” আর শিকায় “সপ্ত বাচঃ স্থানানি” কথার উল্লেখ আছে। তিন স্থানই পরে সাত বা আট স্থানে রূপায়িত। ‘স্থান’ অর্থাৎ অধিকরণ। ঋক্প্রাতিশাখ্যের ভাষ্যকার উবট বলেছেন: “অধিকরণং বর্ণানাং স্থান-শব্দেনোচ্যতে”, অর্থাৎ অধিকরণই স্থান।

বায়ু বা শব্দের সৃষ্টির পর সঙ্গীতের দিক থেকে তার মাত্রার প্রয়োজনীয়তা আছে। মাত্রা তিনটি—ব্রহ্ম, দীর্ঘ ও দ্রুত। সঙ্গীতে স্বরের সঙ্গে বর্ণের সম্বন্ধ সর্বদা থাকে, কেননা স্বর বা সুর ও বাণীর সমন্বিত মূর্তিই সঙ্গীত। গুরুবজ্র:প্রাতিশাখ্যে বর্ণোচ্চারণের তিন রকম রীতি বা ভঙ্গীর পরিচয় সম্বন্ধে বলা হয়েছে: “অমাত্রস্বরো ব্রহ্মঃ”^{৪০} অর্থাৎ অকারমাত্র স্বর ব্রহ্ম, যেমন অ, ই, উ, ঋ, ২। মহর্ষি কাত্যায়নও একথাই বলেছেন। অহ্স্বর অর্কমাত্রায়ুক্ত। তার পরেকার স্রোত্রে^{৪১} আবার বলা হয়েছে: “মাত্রা চ,”—অর্থাৎ অকার বলতে বটটুকু সময় লাগে তাকে ঠিক ঠিক ‘মাত্রাস্বর’ বলে। মাত্রাস্বরের স্থায়িত্ব নিয়েই অর্কমাত্রা,

৩৭। গুরুবজ্র:প্রাতিশাখ্য ১।২

৩৮। গুরুবজ্র:প্রাতিশাখ্য ১।১০

৩৯। “ষে করণে” (১।১১)। টীকা: “সংবৃতবিবৃত্যুথো বারোত্তরভবঃ।”

৪০। গুরুবজ্র:প্রাতিশাখ্য ১।৫৫

৪১। গুরুবজ্র:প্রাতিশাখ্য ১।৫৬

একমাত্রা, ইত্যাদি শব্দ স্বর ব্যবহার করা হয়। যেমন “ষিত্তাবান্ দীর্ঘঃ”, “—অর্থাৎ হ্রস্বের চেয়ে দ্বিগুণকালস্থায়ী বর্ণোচ্চারণ হোলে তাকে “দীর্ঘ” মাত্রা বলে, যেমন আ, ঈ, উ, ঋ, ২, এ, ঐ, ও, ঔ ইত্যাদি। “প্লুতত্রিঃ,” “—অর্থাৎ হ্রস্বের তিনগুণকাল স্থায়ী বর্ণোচ্চারণ হলে তাকে “প্লুতস্বর” বলে, যেমন আ-া-া, উ-ই-ই উ-উ-উ। তারপর “হ্রস্বগ্রহণে দীর্ঘপ্লুতৌ প্রতীয়াৎ” “—অর্থাৎ হ্রস্বস্বর ব্যবহার করলে বৃদ্ধিতে হবে দীর্ঘ বা প্লুতস্বরের অপেক্ষা আছে। উচ্চারণ ছাড়া যখন বর্ণ প্রকাশ করা যায় না এবং বর্ণের সঙ্গে শব্দের নিত্যমিতালী তখন সঙ্গীতেও এই উচ্চারণগুলির আবশ্যতা আছে, আর তারই জন্য এগুলি আমাদের জানা উচিত।

এরপর উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিতের প্রকৃতি ও পরিচয় আমাদের জানা প্রয়োজন। গুরুবজ্জুঃপ্রাতিশাখ্যেও এগুলির বিষয় বলা হয়েছে। যেমন “উচ্চৈরুদাত্তঃ,” “—“নীচৈরহুদাত্তঃ,” “—“উভয়বাস্ত্বস্বরিতঃ,” “। টীকাকার কাত্যায়ন এগুলি সঙ্ক্ষে বলেছেন: (ক) “আয়ামেনোর্দ্ধগমনেন গাত্রাণাং যঃ স্বরো নিষ্পত্ততে স উদাত্তসংজ্ঞো ভবতি”; “নীচৈর্ষাদবেণাধোগমনেন গাত্রাণাং যঃ স্বরো নিষ্পদ্যতে সোহুদাত্তসংজ্ঞো ভবতি”; (গ) “উদাত্তশ্চোর্দ্ধগমনং গাত্রাণাং প্রযত্ন অহুদাত্তশ্চাধোগমনং গাত্রাণাং প্রযত্ন আভ্যাং প্রযত্নাভ্যাং সমাহারীভূতাভ্যাং যঃ স্বর উচ্চার্যতে স স্বরিতসংজ্ঞো ভবতি”। সংক্ষেপে উচ্চ বা তারশব্দকে ‘উদাত্ত’, নীচ বা মন্দ্র (খাদ)-কে অহুদাত্ত ও মধ্য স্বরকে ‘স্বরিত’ বলে। প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন উদাত্তাদি তিনটি স্থানস্বর পরে অর্থাৎ পরবর্তীকালে সাত স্বরে পরিণত হয়েছে। শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য, নারদ এঁরা একথা অহুমোদন করেছেন। ঋক্, সাম, ঋজুঃ, অথর্ব বেদ এবং এমন কি ঋক্ তন্ত্র, সাম তন্ত্র, তৈত্তিরীয় ও ঐতরেয় প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যেও একথা সমর্থন করে। তবে সকলের মধ্যে কিছু-কিছু ভিন্ন মতও আছে। গুরুবজ্জুঃপ্রাতিশাখ্যে এ’সঙ্ক্ষে বলা হয়েছে: “উদাত্তাদয়ঃ পরে সপ্ত”; “—অর্থাৎ উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি প্রধান বৈদিক স্থানস্বর পরবর্তীকালে

৪৩। গুরুবজ্জুঃপ্রাতিশাখ্য ১।৫৭

৪৫। ঐ ১।৫৮

৪৭। ঐ ১।৬৩

৪৯। ঐ ১।১১২

৪৪। গুরুবজ্জুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১১৮

৪৬। ঐ ১।১০৯

৪৮। ঐ ১।১১০

অভিনিহিত, কৈশ্র, প্রলিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাখাভাব্য এই সাত সহকারী স্বরে পরিবর্তিত হয়। যাজ্ঞবল্ক্য, মাধ্যম্ভিন, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা, প্রাতিশাখ্যপ্রদীপ, মাণ্ডুকী, নারদী প্রভৃতি শিক্ষায় এই স্বরগুলির নাম স্বীকার করা হয়েছে। কারু কারু মতে “অষ্টৌ স্বরান্”, আর তাখাভাব্যের জায়গায় ‘জাত্য’ স্বরের নাম করা হয়েছে। বর্ণরত্নপ্রদীপিকা-শিক্ষার মতে স্বর আটটি। বলা হয়েছে,

জাত্যোহভিনিহিতঃ কৈশ্রঃ প্রলিষ্টস্তদন্তরম্ ।

তৈরোব্যঞ্জনঃ এবাথ তৈরোবিরাম এব চ ।

পাদবৃত্তস্তত্ত্বস্তাখাভাব্যস্তথাষ্টমঃ ॥^{১০}

জাত্য, অভিনিহিত, কৈশ্র, প্রলিষ্ট বা প্রলিষ্টে, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাখাভাব্য। কিন্তু অপরাপর শিক্ষায় ‘জাত্য’ স্বরকে ধ’রে সাতটি স্বর বলা হয়েছে। অথর্ববেদীয়া মাণ্ডুকীশিক্ষায় আছে,

সপ্তস্বরান্ প্রবক্ষ্যামি তেবাং চৈব বলাবলম্ ।

* * *

অভিনিহিতঃ প্রালিষ্টো^{১১} জাত্যঃ কৈশ্রশ্চ পাদবৃত্তশ্চ ।

তৈরোব্যঞ্জনঃ ষষ্ঠন্তিরোবিরামশ্চ সপ্তমঃ ॥^{১২}

এখানে একটি লক্ষ্য করার বিষয় যে, ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ২য় পটলের ২৩ সূত্রে “তে কৈশ্রাঃ প্রকৃতোদয়াঃ” ও পরে কৈশ্রকে “সঙ্ঘি” (“তে কৈশ্রাঃ সঙ্ঘিঃ”—উবটভাষ্য) বলা হয়েছে। ২।৩৪ সূত্রে “অথাভিনিহিতঃ সঙ্ঘিরৈতৈঃ * *” বলা হয়েছে। ৩।১০ সূত্রে কৈশ্র ও অভিনিহিতকেও ‘সঙ্ঘি’ বলা হয়েছে: “কৈশ্রসঙ্ঘিষু চাভিনিহিতসঙ্ঘিষু * *”—(উবটভাষ্য)। কিন্তু ৩।১৮ সূত্রে আবার আছে,

বৈবৃত্ততৈরোব্যঞ্জনৌ কৈশ্রাভিনিহিতৌ চ তান্ ।

প্রলিষ্টং চ যথাসঙ্ঘি স্বরানাচকতে পৃথক্ ।

এ’ সূত্রের ভাষ্যে উবট বলেছেন: “তিরোহজ্জ্ঞানং ব্যঞ্জনং যন্তেতি তৈরোব্যঞ্জনঃ। * * স্বরান্ (বা স্বরান্) কথয়ন্তি ব্যালি প্রভৃতয়ঃ”।

১০। শিক্ষাসংগ্রহ, (কালী স.), পৃ: ১২২

১১। অপরাপর জায়গায় “প্রলিষ্ট” শব্দ ব্যবহার করা হয়েছে।

১২। শিক্ষাসংগ্রহ, (কালী স.), পৃ: ৪৬২

দেখা যায় ঋকপ্রাতিশাখ্যকার কৈপ্র, অভিনিহিত প্রভৃতিকে ‘সঙ্ঘি’ বলেছেন, কিন্তু ঠিক স্বর বলেন নি। ব্যালি বা ব্যাড়ি প্রভৃতি আচার্যেরা এদের স্বর বোলে স্বীকার করেছেন, কিন্তু ঋকপ্রাতিশাখ্যকার তা করেন নি। ৩য় পটল ২৮ এবং ১০ পটল ৩৭ সূত্রে আচার্য ব্যালির নামের উল্লেখ আছে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় তৃতীয় পটলের সূত্রে “জাত্যোহভিনিহিতশ্চৈব কৈপ্রঃ প্রল্লিষ্টে এব চ। এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে * *” শ্লোকে জাত্যাদি যে ‘স্বর’ একথা প্রাতিশাখ্যকার নিজে উল্লেখ করেছেন।

শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যের ঢীকায় কাত্যায়ন অভিনিহিতাদিকে সাতটি সহায়ক স্বর হিসাবে গ্রহণ করেছেন। ঋক ও তৈত্তিরীয় প্রাতিশাখ্য “মন্ত্রাদিষু ত্রিষু স্থানেষু সপ্ত সপ্ত যমাঃ”^{১০} এই শ্লোক কথা উল্লেখ কোরে “যমাঃ” অর্থে বলেছে ‘স্বর-সমূহ’। অবশ্য শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যকার ১২৭ সূত্রে “সপ্ত” শব্দে সাত স্বরের ইঙ্গিত করেছেন। এ’সম্বন্ধে কাত্যায়ন ষড়্জাদি সপ্তস্বরের কথা উল্লেখ কোরেও বলেছেন “অপরে দ্বাহঃ জাত্যোহভিনিহিত * *”,—অপরে এদের জাত্য প্রভৃতি বলেন। সুতরাং ভাষ্যকার কাত্যায়নের অভিমতে ‘সপ্তস্বর’ বলতে ষড়্জাদি সাত অথবা জাত্যাদি সাত স্বর। কাজেই দেখা যায় উদাত্তাতি তিনটি স্বর থেকে পরে সাত স্বর বিকাশ লাভ করেছে। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষায় একথা স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন,

গান্ধর্ববেদে যে প্রোক্তাঃ সপ্ত ষড়্জাদয়ঃ স্বরাঃ ।

ত এব বেদে বিজেরাজয় উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ ।

উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভৈবতো ।

শেষান্ত স্বরিতা জ্যেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥^{১১}

গান্ধর্ববেদে বা গীতিশাস্ত্রে যে সাতটি স্বর ষড়্জাদি নামে পরিচিত, বেদে অর্থাৎ ঋক, যজুঃ, সাম ও অথর্বে তারাই উদাত্তাদি নামে পরিচিত। সুতরাং একথা ঠিক যে, বৈদিক স্থানস্বর উদাত্তাদি থেকে লৌকিক বা বেণুস্বরে প্রচলিত ষড়্জাদি সাত স্বরের সৃষ্টি। তাই যাজ্ঞবল্ক্য লৌকিক সাত স্বরের ‘সৃষ্টিক্রম’ দেখাবার জন্ত বলেছেন,

১০। Chapter XXIII, p. 11.

১১। শিক্ষাসংগ্রহ. (কাশী স), পৃঃ ১-২

উদাত্ত	থেকে	{	নিষাদ	(নি)
			গান্ধার	(গা)
অম্লদাত্ত	"	{	রিষভ	(রি)
			ধৈবত	(ধা)
স্বরিত	"	{	ষড়্জ	(সা)
			মধ্যম	(মা)
			পঞ্চম	(পা) **

মহর্ষি কাত্যায়নের অভিমত অনুসারে যদি ধরা যায় “উদাত্তাদয়ঃ পরে সপ্ত” এই ১১২ সূত্রে অভিনিহিত প্রভৃতি সাত স্বরকে বোঝায় তবে তাদের মধ্যে প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : ‘ত্রয়ো নীচস্বরপরাঃ’^{১১৩},—অর্থাৎ অভিনিহিত, কৈশ্র ও প্রল্লিষ্ট স্বর-তিনটি নিম্নস্বর হবে। এরপর প্রাতিশাখ্যকার আবার ১১৪-১২০ শ্লোকগুলিতে প্রতিটি স্বরের নাম ও প্রকৃতির সার্থকতা দেখিয়েছেন। পুনরায় ১২৭ সূত্র থেকে দেখা যায়—ঋক্, যজু ও সামবেদ প্রভৃতিতে কোন্ কোন্ স্বর ব্যবহার করা হবে সে-সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। যেমন ১২৭ সূত্রে বলা হয়েছে : “সপ্ত”। কাত্যায়ন এই সূত্রের টীকায় ব্যাখ্যা করেছেন : “সামস্তু সপ্তস্বরানাংঃ ষড়্জ-ঋষভ-গান্ধার-মধ্যম-ধৈবত-নিষাদান্ * *”—অর্থাৎ সামগানে ষড়্জাদি সাতটি স্বর ব্যবহার করা হোত।

এখানে প্রশ্ন হোল ষড়্জাদি স্বর তো লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী-শ্রেণী গানের স্বর, সুতরাং বৈদিক স্বর ক্রুষ্ঠাদি থেকে তারা পৃথক। বৈদিক সামগানে ক্রুষ্ঠাদি পাঁচ, ছয় অথবা সাত স্বরের ব্যবহার ছিল, লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের ব্যবহার ছিল গান্ধর্বে ও অভিজাত দেশী সঙ্গীতে। সুতরাং কাত্যায়ন “সামস্তু সপ্তস্বরানাংঃ ষড়্জ-ঋষভ” ইত্যাদি শ্লোক ব্যবহার করেছেন কেন? এই আপত্তিসূচক প্রশ্ন ঠিকই। সামগান ঐষ্টীয় যুগে লৌকিক ষড়্জাদি স্বরযোগে গাওয়া হোলেও তা বোধহয় বৈদিক নিয়মতন্ত্রের দিক

১১৩। আমরা অন্তর্ভুক্ত দেখাবার চেষ্টা করেছি বৈদিক স্বর মধ্য বা স্বরিত থেকে সপ্ত ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম (স-ম-প) কি কোরে আদি ও স্বরভূ স্ব হোতে পারে। অনেকে বলেন সামিক যুগের গোড়ার দিকে সামগানে এই তিন স্বরেরই আরোহণ ও অবরোহণকর্ম গতি ছিল। পরে চার, পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরে সামগান লীলায়িত হয়েছিল।

থেকে অসঙ্গত। কিংবা যদি বলা হয় কাত্যায়ন শিলাকার নারদের “যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণেগোৰ্ধ্যাম্বরঃ” প্রভৃতি বৈদিক ও লৌকিক স্বরের স্বরোচ্চারণ ও স্বরস্থানের সাদৃশ্যনিয়ামক শ্লোকনীতির অমূল্যসরণ কোরে লৌকিক বড়্জাদি স্বরের উল্লেখ করেছেন তাহলে বলা যায় কাত্যায়ন ‘সামস্’ তথা সামগানের বেলায় ‘স্বপ্তস্বরানাঙ্কঃ’ একথার অবতারণার পর “বড়্জ-ঋষভ” প্রভৃতি লৌকিক স্বরনির্দেশ সঙ্গতভাবে করেন নি। এ’ ধরণের অসঙ্গতি আমরা ঋকপ্রাতিশাখ্যকার উবটের ভাষ্যেও পাই এবং একথা ‘ঋকপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত’ শীর্ষক আলোচনায় উল্লেখ করেছি। অভিনিহিত, জাত্য প্রভৃতি সহকারী স্বর যখন বৈদিক তখন তাদের প্রসঙ্গস্থলে সামস্বর বড়্জাদির উল্লেখ অসঙ্গতিপূর্ণ। তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে (২৩।১২) স্পষ্টই নির্দেশ আছে যে সামগানে বৈদিক সাত স্বর ক্রুষ্ঠাদির ব্যবহার হোত, লৌকিক বড়্জাদি নয়। এরপর টীকাকার নিজের প্রশ্ন করেছেন : ‘কেন’ ? যজুর্বেদে দেখা যায় অধ্বযুর পক্ষে সামগান বিহিত। শতপথব্রাহ্মণেও একথার উল্লেখ আছে। সুতরাং ‘সামগানে’ (“সামস্”) এই শব্দ কেবল অধ্বযুই গান করবেন এই অর্থে সামান্তলক্ষণ দেখিয়ে বলা হয়েছে নচেৎ “অপরে ত্রাহঃ”,—অর্থাৎ কারু কারু মতে অভিহিতাদি সাত স্বর সামগানে ব্যবহার করা হোত। বাজসনেয়িরা নাকি তথাভাব্য স্বর ব্যবহার করতে চান না। যজুর্বেদে স্পষ্টই বলা হয়েছে : ‘ত্রীন্’, “—কেবল তিনটি স্বরই তাঁদের সামগানে ব্যবহার করা হোত। কিন্তু শতপথব্রাহ্মণে দেখা যায় দুটি স্বর ব্যবহৃত হোত এবং সেকথা প্রাতিশাখ্যকার ‘দ্বৌ’^{৫৭} সূত্রে ইঙ্গিত করেছেন। তারপর ‘একম্’^{৫৮} এই সূত্রে তানলক্ষণে যে একটি মাত্র স্বর যজ্ঞকর্মের উদ্দেশ্যে ব্যবহার করা হোত সেকথারও উল্লেখ করা হয়েছে।

গুরুষজুঃপ্রাতিশাখ্যকারের ইঙ্গিতই এদিক থেকে ঠিক, কেননা সামপ্রাতিশাখ্য পুণ্ড্রসূত্রেও বলা হয়েছে : “সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্”।^{৫৯} কোন শাখা সামগান ছ’টি স্বরে, কৌতুমশাখায় দুটি সম্প্রদায় মাত্র সাত স্বরে এবং অম্মান্ত শাখা কেউ পাঁচ অথবা চার স্বরে গান করতেন। তাছাড়া আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ এই ক্রমবিকাশের

৫৭। গুরুষজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১২৮

৫৮। গুরুষজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১২৯

৫৯। এ ১।১৩০

৬০। পুণ্ড্রসূত্র, (কালী স’) পৃঃ ১১৮

যারা যে অব্যাহত ছিল তা ব্রাহ্মণাদি বৈদিকসাহিত্য থেকে আরম্ভ করে প্রাতিশাখ্য, শিকা ও প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রগুলি স্বীকার করেছে। সিংহভূপাল (১২২০ খ্রী) সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় বলেছেন,

একশ্বরপ্রয়োগো হি আর্চিকস্বভিধীয়তে ।

গাথিকো দ্বিশরো জ্যেস্ত্রিশ্বরশ্চৈব সামিক ॥

চতুঃশ্বরপ্রয়োগো হি স্বরাস্তরক উচ্যতে ।

ঐদ্রুবঃ পঞ্চভিশ্চৈব ষাড়বঃ ষট্শ্বরো ভবেৎ ।

সংপূর্ণঃ সপ্তভিশ্চৈব বিজ্ঞেয়ো গীতযোক্তৃভিঃ ॥*

আর্চিক এক শরের, দুটি শরের, সামিক তিন শরের, স্বরাস্তর চার শরের, ঐদ্রুব পাঁচ শরের, ষাড়ব ছয় শরের এবং সম্পূর্ণ সাত শরের গান। রত্নাকরে টীকাকার কল্লিনাথ (১৪৫৬—১৪৬৫ খ্রী°) বলেছেন : “যজ্ঞপ্রয়োগেষু চামেক-স্বরাস্তরত্বাৎ”। বৈদিক যুগে যজ্ঞে আর্চিক জাতীয় গান গাওয়া হোত। কল্লিনাথ বলেছেন : “সাম্নাং তু ত্রিশ্বরত্বং সপ্তশ্বরবদেহপি মজ্জাদিস্থানত্রয়বিবক্ষমা”। কল্লিনাথের বক্তব্য—সামগান চার, পাঁচ, ছয় অথবা সাত শরে গাওয়া হোত, কিন্তু মন্ত্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থানে ঐ সাত শর লীলায়িত ছিল বোলে ‘তিন শরবিশিষ্ট’ বলতে তিন স্থানকে বুঝতে হবে। কল্লিনাথ এখানে সাতশর বলতে ষড়্জাদি, অভিনিহিতাদি বা প্রথমাদি কোন্টির ব্যবহার করেছেন সে সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি। তবে নারদীশিকাকারের ইঙ্গিত থেকে এই সাত শরকে প্রথম, দ্বিতীয় তৃতীয়াদি বুঝতে হবে।

শুল্কবজ্রঃপ্রাতিশাখ্যের ১ম অধ্যায় ১৩০ সূত্রের পর ৮ম অধ্যায়ের ৩০ শ্লোক পর্যন্ত স্বর, বর্ণ, আখ্যাত প্রভৃতি সম্বন্ধে বা আলোচনা করা হয়েছে তা বর্তমান সঙ্গীতের ব্যবহারিক সাধনার পক্ষে বিশেষ-কিছু জ্ঞানার জিনিষ নয়। তবে ৮ম অধ্যায়ের ৩১ সূত্রে “বর্ণান্ববতাঃ” প্রভৃতি সূত্রে বর্ণের দেবতাদের উল্লেখ আছে। যেমন ‘আগ্নেয়াঃ কণ্ঠাঃ’,*—কণ্ঠস্থান থেকে যে সব বর্ণ সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা অগ্নি; ‘নৈঋত্যা জিহ্বামূলীয়াঃ’,*—

৩১। সঙ্গীত-রত্নাকর ১৪৫৩২ শ্লোকের টীকা দ্রষ্টব্য। এখানে বক্তব্য যে, গ্রামাণশ্লোকগুলিতে “তথা চাহ নারদঃ” উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু এই নারদ মকরন্দকার—কি শিকাকার তা বলা কঠিন, কারণ এই শ্লোকগুলি মকরন্দে বা অল্প কোথাও পাওয়া না

জিহ্বামূল থেকে যে সকল বর্ণের সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা নিখতি, 'সৌম্যাস্তা-
লব্যঃ',*—তালুস্থান থেকে যে সব বর্ণ সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা সোম বা
চন্দ্র, 'রৌদ্রা দন্ত্যঃ',*—দন্তস্থান থেকে যে সকল বর্ণ সৃষ্টি হয় তাদের
দেবতা রুদ্র, 'ওষ্ঠ্যা আর্ষিনাঃ',*—ওষ্ঠস্থান থেকে যে বর্ণসকলের সৃষ্টি হয়
তাদের দেবতা অর্ষি, 'ব্যায়ব্যা মূর্দ্ধন্তাঃ',*—মূর্দ্ধস্থান থেকে যে সব বর্ণের
সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা বায়ু। এই স্থানগুলি ছাড়া অপরায়ের স্থান থেকে
যে সকল বর্ণ সৃষ্টি হোত তাদের দেবতা বৈশ্বদেবা বা বিশ্বদেব।

এরপর ৮ম অধ্যায়ের ৪২ সূত্রে পদের গোত্র এবং ৫১ সূত্রে পদের
দেবতার নাম করা হয়েছে। এ'থেকে মনে হয় হিন্দুর আধ্যাত্মিক
ভাবদীপ্ত মন তার সব-কিছুকে পবিত্রতার দৃষ্টি দিয়ে দেখতে চায় এবং এই
সংস্কার ও দৃষ্টিভঙ্গী আবহমান-কাল থেকে প্রচলিত। প্রাতিশাখ্যে বর্ণ,
স্বর বা পদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদের কল্পনা ঔপনিষদিক যুগেই গড়ে উঠেছিল
এবং তার বীজ রোপণ করা হয়েছিল প্রাগৈতিহাসিক যুগে। তথাকথিত
প্রাগৈতিহাসিক সিদ্ধ-উপত্যকার সভ্যতায় শিবশক্তির পূজা বিশেষভাবে
প্রচলিত ছিল। ঋগ্বেদে মিত্র, বরুণ, দ্যাবাপৃথিবী প্রভৃতিকে মূর্তিমান দেবতা
বোলে উপাসনা করা হোত ও সমস্ত প্রকৃতির ভিতর একটা জীবন্ত প্রাণশক্তির
কল্পনা কোরে তার কাছে আত্মনিবেদন করা আর্ষ-নরনারীদের একটি স্বতঃ-
প্রবৃত্তি হিসাবে গণ্য ছিল। স্থূল থেকে সূক্ষ্ম, জড় থেকে চৈতন্ত্য বা
অগৎ থেকে অগতাতীত সত্তায় উপনীত হবার এটাই প্রকৃষ্ট উপায়। এই
উপায়ই ভারতের দর্শন, সাহিত্য, শিল্প, সঙ্গীত, ভাস্কর্য, চারুকলা ও ধর্ম সব-
কিছুর সঙ্গে জড়িত।

৫ ॥ তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্য ॥

তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যের মোটামুটি সংস্করণ পাওয়া যায় : (১) উইলিয়াম ডি. হুইটনি (W. D. Whitney) সম্পাদিত ‘ত্রিভাষ্যরত্ন’-ভাষ্যের সঙ্গে *Notes on the Taittiriya-Prātisākhya*—যা হুইটনি ইংরাজী ১৮৬৮ খ্রিষ্টাব্দের ১৪ই অক্টোবর সোসাইটিতে দান করেছিলেন। এর পাণ্ডুলিপির (MSS) অপরপীঠে লেখা ছিল “*Krishṇa-yajuh-prātisākhya by Kārtikeya*” (কার্তিকেয়-প্রণীত কৃষ্ণযজুঃপ্রাতিশাখ্য) ; (২) *Bibliotheca Sanskrita No, 33*-র সোমচার্য-বিরচিত ‘ত্রিহ্রস্বভাষ্য’ ও গার্গ্য গোপালয়ঙ্ক-বিরচিত ‘বৈদিকভরণব্যাখ্যা’ (মহীশূর, ইংরাজী ১৯০৬ সংস্করণ)। শেষেরটির সম্পাদনা করেন কে. রত্নাচার্য। অবশ্য শেষোক্ত সংস্করণ ‘কার্তিকেয়-প্রণীত কৃষ্ণযজুঃপ্রাতিশাখ্য’ ইত্যাদি নামের কোন উল্লেখ নাই।

তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যের ১ম অধ্যায়ে ৩৮ শ্লোকে উদাত্ত, অন্নদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটির পরিচয় আছে। অধ্যাপক হুইটনি উদাত্তের ইংরাজী অনুবাদ করেছেন *acute*, অন্নদাত্তের *grave* (literally ‘not elevated’) ও সমাহার স্বরিতের *circumflex*। দ্বিতীয় অধ্যায় ৪র্থ শ্লোকে নাদ বা স্বরের সৃষ্টি কিস্তাবে হয় তার উল্লেখ আছে : “সংবৃত্তে কণ্ঠে নাদঃ ক্রিয়তে”, —অর্থাৎ কণ্ঠ যখন বদ্ধ বা সংকুচিত হয় তখন স্বর সৃষ্টি হয়। হুইটনি নাদের ইংরাজী করেছেন ‘tone’। ঋকপ্রাতিশাখ্যের ১৩।১ এবং বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যের ১।১১ শ্লোকে এই স্বরোৎপত্তির বর্ণনা আছে। দ্বাবিংশ অধ্যায়ের ৯ম শ্লোকের উপর বৈদিকভরণব্যাখ্যার উল্লেখ মূল্যবান, কিন্তু সোমচার্য এই শ্লোকসম্বন্ধে কোন-কিছু বলেন নি। গার্গ্য গোপালয়ঙ্ক বলেছেন : “উত্তরে অধ্যায়ে উদাত্তাদিস্বরস্বরূপনিরূপণার্থং সামবেদপ্রসিদ্ধান্ ক্রুৎপ্রথমাদীন্ সপ্তস্বরান্ বক্ষ্যতি”। উদাত্তাদি স্বর নির্ণয় করার জন্য ক্রুৎ-প্রথমাদি সামবেদের সাত স্বরসম্বন্ধে ব্যাখ্যাকার যে পরিচয়ের কথা উল্লেখ করেছেন, ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জীর দিক থেকে তার অভিনবত্ব আছে। ঋক প্রত্নতি প্রাতিশাখ্যে ‘ঘমাঃ’ অর্থে ‘স্বরাঃ’—‘বড়্জাদয় ইতি’ লৌকিক স্বর। আবার ক্রুটাদি বৈদিক সাত স্বরও অর্থ হয়। তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যের “মজ্জাদিষু ত্রিষু স্থানেষু সপ্ত-সপ্ত ঘমাঃ” (২০।১০) এই শ্লোকের সোমচার্য ছ’রকম অর্থ করেছেন : (১) “ত্রিষু মজ্জাদিষু স্থানেষু একৈকস্মিন্ সপ্ত-সপ্ত ঘমাঃ ভবন্তি” ;

ও (২) “যমাঃ স্বরা উদাত্তাদয় ইতি”। অধ্যাপক হাইট্‌নি এ’সম্বল্‌ বলেছেন: “As synonym of *yama*, the commentator gives *svara*, doubtless here to be understood as ‘musical note, tone of the gamut’, he adds ‘acute, and so on,’ which might be said blunderingly, as if the word he had just given meant ‘accent’ instead of ‘musical tone’ and also intelligently, as implying the identity of accent with musical pitch—an identity which is the ground of their common appellation (Vide *Rik. Prāt. XIII. 7*).” “We are to *assume*, without much question, that the scales pass into one another by a *constant ascending series*, like the bass and supranote scales in our own (European) system of musical notation”। যাজ্ঞবল্ক্য, মাণ্ডুকী প্রভৃতি শিক্ষায় “উদাত্তচ্ছাদাত্তেন প্রসিষ্টো ভবতি স্বরঃ”,—উদাত্ত, অহুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচর প্রভৃতিকে স্বর বলা হয়। বৈদিক প্রথমাদি স্বর সামগানে প্রচলিত ছিল সেকথা আগে উল্লেখ করেছি। বড়্‌জাদি সাত লৌকিক স্বর উদাত্তাদি তিন বৈদিক স্বর থেকে আত্মপ্রকাশ করেছিল এই উল্লেখ শিক্ষা প্রভৃতিতে আছে। শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য ৭ম স্লোকে তার পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

উর্লো নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ ।

শেবাস্ত স্বরিতা জ্যেষ্ঠাঃ বড়্‌জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

অহুদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত (রি ধ), উদাত্ত থেকে নিষাদ ও গান্ধার (নি গ) এবং স্বরিত থেকে বড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম (স ম প) বিকাশ লাভ করেছিল। সুতরাং উদাত্তাদি তিন স্থানস্বরের মাধ্যমে বড়্‌জাদি লৌকিক সাত গের স্বর নিরূপণ করার প্রসঙ্গ যুক্তি ও শাস্ত্রসঙ্গত বোলে মনে হয়।

উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর তিনটি উচ্চ, নীচ ও মধ্য অথবা তার, মজ্জ ও মধ্য (তার, উদার, সুদার) স্থানস্বর হিসাবে বৈদিক সমাজেও যে প্রচলিত ছিল তার প্রমাণবাক্য আছে। তিন স্থানে লৌকিক সাত স্বর যেমন লীলায়িত তেমনই বৈদিক প্রথমাদি সাত স্বরও লীলায়িত ছিল। সুতরাং ক্রুড়াদি বৈদিক সাতস্বর দিয়ে উদাত্তাদি স্থানস্বরের স্বরূপ নির্ণয় (“উদাত্তাদিস্বরস্বরূপনিরূপণার্থম্”) করা

যেমন স্বাভাবিক, উদাত্তাদি স্বর দ্বিগুণিত বৈদিক ও এমন কি লৌকিক স্বর নির্ণয় করাও তেমনি স্বাভাবিক এবং তার পরিচয় ২৩।১৫-১৭ সূত্রগুলিতে আছে। তাছাড়া ২ম সূত্রের ব্যাখ্যায় গার্গ্য গোপালয়জ্ঞ বলেছেন : “অথ ধ্রুতাং পরেবাং জয়াণাং স্বরাণামুৎপত্তিমাং * * নীচৈঃ কুৰ্বন্তি অবক্ষিপ্তঃ কুৰ্বন্তি। অত্রৈবদবক্ষিপ্তচতুৰ্থাখ্যস্বরঃ। অবক্ষিপ্ততরো মজ্জাখ্যঃ অবক্ষিপ্ততমোহতিস্বারসংজ্ঞঃ। এবমেতে হৃদয়প্রদেশে জায়ন্ত ইতি নীচশ্চ-শব্দবাচ্যা ভবন্তি। অত এবোক্তং ‘নীচৈরহুদাত্তঃ’ (১-৩২) ইতি”। ‘অবক্ষিপ্ত’ অর্থে নিম্ন (মজ্জা), ‘ঈবং অবক্ষিপ্ত’ আর একটু নিম্ন—সামবেদের চতুর্থ স্বর। ‘অবক্ষিপ্ততর’ (আরো নিম্ন) অর্থে সামবেদের মজ্জস্বর এবং অবক্ষিপ্ততর (তা অপেক্ষা নিম্ন) অর্থে অতিস্বাধ। প্রাতিশাখ্যকারের অভিপ্রায় এই যে, এ’সকল স্বর হৃদয়প্রদেশ (heart) থেকে সৃষ্টি হয়, যদিও সোমচার্য ঐ সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি।

বাক্য তথা শব্দ সাত রকম। সে সম্বন্ধে প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : “সপ্ত বাচ স্থানানি ভবন্তি” (২৩।৪)। উপাংশু, ধ্বনি, নিমদ, উপক্ষিপ্ত, মজ্জ, মধ্যম, ও তার—“উপাংশুধ্বনিনিমোদোপক্ষিপ্তমজ্জমধ্যমতারাগি” এই সাত রকম শব্দ (সঙ্গীতিক ?)। অধ্যাপক হুইটনি এদের ইংরাজী অনুবাদ করেছেন inaudible, murmur, wishper, mumbling, soft, middle, loud। তার মধ্যে মজ্জ (বাদ—soft) বন্ধে, মধ্য বা মধ্যম (middle) কণ্ঠে ও তার (উচ্চ—loud) শিরে। বন্ধে, কণ্ঠে ও শিরে বাতাস ব্যাহত (আঘাত প্রাপ্ত) হোয়ে মজ্জ, মধ্য ও তার স্বরে রূপায়িত হয়। পাণিনিরশিক্ষায় (৩৬-৩৭) আছে,

প্রাতঃ পার্শ্বেন্নিত্যমূরসিস্থিতেন স্বরেণ শাহুল্লকতোপমেন।

মাধ্যন্ধিনে কণ্ঠগতেন চৈব চক্রাহ্রসঙ্কচিতসংনিভেন।

তারন্ত বিজ্ঞাং সৰ্বনং তৃতীয়ঃ শিরোগতন্তুচ্চ সৰা প্রয়োজ্যম্।

ময়ুরংসানুভূতস্বরাণাং তুল্যেন নাদেন শিরস্থিতেন।

প্রাতঃকালে বেদপাঠ বন্ধ থেকে উত্তীর্ণ স্বরযোগে করা উচিত—যার শব্দ শাহুল্লের ডাকের (স্বরের) মতো; মাধ্যাহ্নে কণ্ঠ থেকে সৃষ্ট শব্দে—যার শব্দ চক্রবাকের ডাকের মতো; তৃতীয় স্বর শির থেকে নির্গত ও সেই শব্দ ময়ূর, হংস ও কোকিলের স্বরের মতো উচ্চ বা তীব্র (তার)। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যেও (১৩।৭) স্থানের কথা উল্লিখিত হয়েছে : “তেবাং স্থানং

প্রতি নাদান্তহৃতম্”। ভাষ্যকার উবট বলেছেন : “এবং শাসাদীনি জীণানু-
প্রধানানি কর্ণকালস্থানানি ভবন্তি। নাথিকানি। নন্যনস্থানানি”। বাজসনেয়-
প্রাতিশাখ্যেও (১১০।৩০) তিনটি স্বরস্থানের উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু
তৃতীয় তার (উচ্চ) শব্দের স্থান নির্ণীত হয়েছে ভ্রমধ্যে।

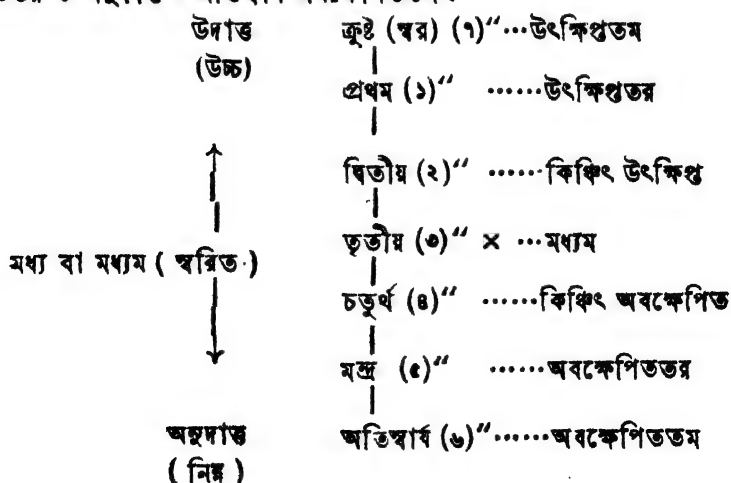
উদাত্তাদি তিনটি স্বর ছাড়া তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যকার ১২ সূত্রে ক্রুষ্ঠাদি
সাতটি বৈদিক স্বরের নামোল্লেখ করেছেন : “ক্রুষ্ঠপ্রথমদ্বিতীয়তৃতীয়চতুর্থ-
মঙ্গ্রাতিস্বাধাঃ” এবং ১৩ সূত্রে ক্রুষ্ঠাদি স্বরগুলির স্বরূপ কিভাবে উপলব্ধি
হয় সে-সবকে উল্লেখ করেছেন : “তেবাং দীপ্তিজ্যোপলক্টিঃ”। “দীপ্তিঃ”
অর্থে সপ্ত যম বা স্বরের উত্তরোত্তর বৃদ্ধি,—নীচে অথবা উপরে, মঙ্গ্রের দিকে
অথবা তারের দিকে। তাই ত্রিরত্নভাবে ১৩ সূত্রের অর্থ করা হয়েছে :
“তেবাম্ খলু সপ্তযমানাম্ উত্তরোত্তরদীপ্তিজা, পূর্বাপূর্বোপলক্টিঃ স্তাৎ। তৎ
কথম্? অতিস্বাধদীপ্তিজা মঙ্গ্রোপলক্টিঃ, চতুর্থাৎ তৃতীয়ঃ, তৃতীয়াদ্বিতীয়ঃ,
দ্বিতীয়াৎ প্রথমঃ, প্রথমাৎ ক্রুষ্ঠঃ উপলভ্যতে”। অধ্যাপক হইট্টনি ১৩ সূত্রের
উপর আলোকপাত করতে পারেন নি, বরং এটিকে তিনি রূপকের পর্দায়ের
অন্তর্গত কোরে ভাষ্যকারের বিবৃতিকে অর্থহীন বলেছেন : “The comment
throws no light upon it, nor do I get any from any other
quarter. Perhaps the expression is nothing more than one
violently figurative, signifying that each tone receives light
from, or is set in its true light by the rest, or the ones, or
one nearest it : only, in that case, we should look for some
word combined with *dīpti* to indicate the source of the light”

গার্গ্য গোপালয়জ্ঞ বৈদিকভরণব্যাখ্যায় “তেবাং দীপ্তিজ্যোপলক্টিঃ” সূত্রটি
সবকে বলেছেন : “নহু যতপোবাং দীপ্তিভেদাৎ পরস্পরভেদোপলক্টির্জায়তে
তথাপি কীদৃশো দীপ্তিঃ কন্তোপলক্টিহেতুরিত্যেতত্ত্ব ন জায়তে। কিং চ
তদবগমেহপি অস্মাং শাখাবর্তিনাং স্বরাণাং কিমায়াতামিত্যত আহ * *”।
পুনরায় “মঙ্গ্রাদয়ো দ্বিতীয়াস্তান্তদ্বারতৈত্তিরীয়কাঃ” সূত্রের ব্যাখ্যায় পণ্ডিত
গার্গ্য “দীপ্তিজ্যোপলক্টিঃ” সূত্রের ভাব সুপরিষ্কৃত করেছেন। ঠিক এর
পূর্বে তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যকার “দ্বিতীয়প্রথমক্রুষ্ঠাজয় আহ্বারকা স্বরাঃ” সূত্রে*

আহ্‌সারকসম্প্রদায় যে সামগানের নিজস্ব গায়নপদ্ধতিতে যাত্র প্রথম, দ্বিতীয় ও ক্রুট স্বরতিনটি ব্যবহার করতেন সে কথা উল্লেখ করেছেন। ত্রিপুরভাষ্যকার এ' সঙ্কে বলেছেন : “দ্বিতীয়শ্চ * * ত্রয়ঃ আহ্‌সারকস্বরঃ। অযাম তৈরেব প্রয়োগো বেদিতব্য। আহ্‌সারকানাম্‌ স্বরা আহ্‌সারক-স্বরঃ”। অধ্যাপক হুইটনি “মন্ত্রাদয়ো দ্বিতীয়াস্তাশ্চস্বরতৈত্তিরীয়কাঃ” শ্রুতের অর্থবাদ করেছেন : “The four, beginning with *mandra* and ending with ‘second’, are those of the Taittiriya”। দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ ও মন্ত্র তৈত্তিরীয়দের সামস্বর। বৈদিকাভরণভাষ্যে পণ্ডিত গার্গ্য আহ্‌সারকসম্প্রদায়ের ক্রুট, প্রথম ও দ্বিতীয় এই তিন স্বরের প্রসঙ্গে বলেছেন : “আহ্‌সারকা—উৎক্ষেপিণ ইত্যর্থঃ। দ্বিতীয়প্রথমক্রুট * *। তেন তৃতীয়াখ্যো মধ্যমস্বরঃ। স মধ্যম উৎক্ষেপিতায়া অবধির্ভবতি। ততশ্চ তৃতীয়াখ্যান্‌ মধ্যমস্বরাদয়ামাদিভিরুৎক্ষেপকারণৈঃ কিঞ্চিদুৎক্ষিপ্তো। দ্বিতীয়াখ্যস্বরঃ। উৎক্ষিপ্ততরঃ প্রথমাত্ম্যঃ। উৎক্ষিপ্ততমঃ ক্রুটাত্ম্যঃ। এতেন চতুর্থাধীনাং পরেবাং ত্রয়াণাং স্বরানামবক্ষেপিত্বমপি দর্শিতং ভবতি। তত্র মধ্যমাং তৃতীয়াখ্যাং স্বরাং অববসর্গাদিভিরবক্ষেপকারণৈঃ কিঞ্চিদবক্ষিপ্তঃ চতুর্থাখ্যস্বরঃ। অবক্ষিপ্ততর মন্ত্রাত্ম্যঃ। অবক্ষিপ্ততমঃ অতিস্বাধীাত্ম্যঃ। তদেবং সামবেদবর্তিনঃ ক্রুটাদয়ঃ সপ্তস্বরঃ সমাঙ্কনিক্রপিতাঃ। তেষু মন্ত্রাদয়ো দ্বিতীয়াস্তাশ্চস্বরঃ স্বরাঃ প্রতিলোমক্রমেণ মন্ত্রচতুর্থতৃতীয়াদ্বিতীয়তৈত্তিরীয়কা ভবন্তি। * * যথাক্রমমসং স্বাধ্যয়বর্তিনঃ অম্বদাত্তস্বরিতপ্রচয়োদাত্তা ভবন্তীত্যর্থঃ (১৬-১৭)”। অধ্যাপক হুইটনি ও বৈদিকাভরণব্যাখ্যাকার গার্গ্য গোপালয়জ্ঞের মধ্যে সামস্বর ও উদাত্তাদি স্বরের পারস্পরিক সম্বন্ধ নিয়ে সামান্ত মতভেদ আছে। তবে অধ্যাপক হুইটনি দ্বিতীয় স্বরকে উদাত্ত, মন্ত্রকে অম্বদাত্ত এবং তৃতীয় ও চতুর্থকে যথাক্রমে স্বরিত ও প্রচয় বলেছেন। তিনি বলেছেন : “The order of the four tones is not made entirely clear by the rule, nor by the commentator’s explanation of it. The latter says that ‘the *mandra* of the Taittiriya is born or produced from the *second*, and if the expression be used in a manner akin with those under rule 13, this would imply that the

mandra came first, and the 'second' after which would, of course, accord best with the value of the two names, *mandra* would thus be the lowest of the four *yamas*, as it is the lowest of the three *sthānas*. But the commentator then goes on to say that the series of *yamas* thus 'begining with second' is styled tone-quaternion (*chaturtham*), and this would imply that the order is second, *mandra*, third, fourth, yet further, he add that 'second' is *udātta*, *mandra* is *anudātta* and 'third' and 'fourth'। তিনি পুনরায় বলেছেন: "This makes the impression of a purely formal and unintelligent indentification, * * which, however, are in respect to tone only three, since the *pracaya* is 'of *udātta* tone' XXI. 10: স্বরিতাং সংহিতায়ামহুদাত্তানাং প্রচয় উদাত্তশ্ৰুতিঃ", i. e., 'of grave syllables following a circumflex in Samhitā three is *pracaya* having the tone of acute (The theory of the *pracaya* accent has been so fully set forth in in the note to *Atharva-Prātiśākhya*, iii. 65)."

একশ্রেণী গার্গ্য গোপালয়জ্ঞ ও অধ্যাপক হইটনির উপরি-উক্ত আলোচনাকে সাজালে এই দাঁড়ায়: ক্রুষ্টস্বর উৎক্লিপ্ততম, প্রথমস্বর উৎক্লিপ্ততর, দ্বিতীয়-স্বর কিঞ্চিৎ উৎক্লিপ্ত, তৃতীয় মধ্যম, চতুর্থ কিঞ্চিৎ অবক্ষেপিত, মন্ত্র অবক্ষেপিততর ও অহুদাত্ত—অতিস্বাৰ্ধ অবক্ষেপিততম:



এই নক্সার (chart) মধ্যে মধ্যম মিডিয়ম (medium) হোল্ডেও স্বরোচ্চারণের উপলব্ধি পেতে গেলে অতিস্বাৰ্ধ থেকেই ক্রমশ ক্রুটের দিকে যেতে হবে। অর্থাৎ অতিস্বাৰ্ধ থেকে মস্তস্বর একটু উচ্চ (high), মস্ত থেকে চতুর্থ আর একটু উচ্চ, চতুর্থ থেকে তৃতীয় উচ্চ, তৃতীয় থেকে দ্বিতীয়, দ্বিতীয় থেকে প্রথম এবং প্রথম থেকে ক্রুট (৭ম স্বর) উত্তরোত্তর উচ্চ (high)। মধ্যম হিসাবে তৃতীয়স্বর থেকে নিয়ে চতুর্থ, মস্ত ও অতিস্বাৰ্ধকে ক্রমশ নীচ (low) এবং তৃতীয় থেকে দ্বিতীয়, প্রথম ও ক্রুট ক্রমশঃ উচ্চ (high) এভাবে নির্ধারণ করলে ঐ পূর্বোক্ত অতিস্বাৰ্ধ থেকে মস্তাদি অন্ত্যন্ত স্বর ক্রমশ উচ্চ (high) একথাই উপলব্ধি হবে। অল্পদান্ত বা মস্ত তথা স্বর থেকে উদাত্ত বা তবে তথা উচ্চ স্বর দিয়ে নির্দেশ করার মর্মকথা কিন্তু তাই। ইংরাজীতে এদের 'gradually higher in pitch' বা 'gradually shining' বলা যায়। অতিস্বাৰ্ধ একদিক থেকে অন্ত্যন্ত ছ'টি স্বরের পরিমাপক।

তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যকার পরবর্তী "দ্বিতীয়ায়মস্ততৈত্তিরীয়ণাম্; তৃতীয়-চতুর্থাবনস্তরম্; তদুচ্চতুর্থমামিত্যাচকতে" (১৮-২০) সূত্র তিনটিতে এ' কথাই বলেছেন। ত্রিগুণভাষ্যকার ভিন্নভাবে বলেছেন : "তৈত্তিরীয়ানাং দ্বিতীয়ং খলুং মস্তো জায়তে, তদন্তরাং তৃতীয়চতুর্থৌ তৌ শ্রাতাম্। এতন্ এব দ্বিতীয়াদিস্বরমণ্ডলং চতুর্থং ইত্যচকতে। যো দ্বিতীয়ঃ স উদাত্তঃ, যো মস্তঃ সোহল্পদান্তঃ, যৌ তৃতীয়চতুর্থৌ তৌ স্বরিতপ্রচয়তিত্যর্থঃ। অনেন সূত্রেণ পূর্বেবাং এব চতুর্গাং স্বরাণাং ক্রমনিয়মঃ ক্রিয়তে; চতুঃসংখ্যা তৌ পূর্বসূত্রে-নৈবোক্তা, তন্মাদ্ অত্র চতুর্থমং ইত্যোতং সংজ্ঞাবিধিপূরণং ইতি প্রতীয়তে"।

মোটকথা এ'থেকে 'সামস্বরের সঙ্গে বৈদিক উদাত্তাদি তিনটি স্বরের এক ঘনিষ্ট সম্পর্কের পরিচয় পাওয়া যায় এবং সঙ্গে সঙ্গে ক্রুটাদি সাত স্বরের প্রকাশপরিমাণ বা উচ্চারণভঙ্গী (exact tonality) কি তা নির্বাচন করা যায়। কিন্তু মনে রাখতে হবে ব্রাহ্মণ, প্রাতিশাখ্য ও শিঙ্কাণুলিতে উদাত্তাদি স্থানস্বরকে কচিং কোখাও 'বম' হিসাবে গণ্য করলেও তারা গের সামস্বর থেকে ভিন্ন।

॥ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥



শিব-নটরাজ



সাঁচীভাষ্কর্যে বাদকদল

STATE CENTRAL LIBRARY.

56A, B. T. Rd., Calcutta 22

৥ শিক্ষার সঙ্গীতের উপাদান ॥

১ ॥ পাণিনিয়শিক্ষা ॥

বৈদিক যন্ত্রের স্বর ও ছন্দ নিয়ামক শাস্ত্রের নাম শিক্ষা। পাণিনিয়-শিক্ষাকার বলেছেন শিব-মহেশ্বরের মতে ৬৩ অথবা ৬৪টি বর্ণ। তার মধ্যে স্বরবর্ণ ও ব্যঞ্জনবর্ণগুলিকে আমরা নিত্য ব্যবহার করি লেখা, ভাষা ও কথার মাধ্যমে। স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণগুলির সৃষ্টি-রহস্যের সন্ধান দিতে গিয়ে ‘কাশিকাবৃত্তি’-কার বলেছেন নন্দিকেশ্বর নটরাজ তাণ্ডবনৃত্য শেষ কোরে যখন নবপঞ্চবার ঢকা নিনাদ (ডমরুধ্বনি) করেছিলেন তখন ১৪টি পর্যায়ে বর্ণগুলির সৃষ্টি হয়। নাগোজী-ভট্টও ‘মহাভাষ্যপ্রদীপোদ্যোত’ গ্রন্থে ও উপমহ্য কাশিকার ‘তত্ত্ববিমর্শিনী’-ব্যাখ্যায় এ’প্রসঙ্গের উল্লেখ করেছেন। নন্দিকেশ্বর ‘কাশিকাবৃত্তি’-প্রসঙ্গে বর্ণনা করেছেন,

নৃত্যবসানে নটরাজরাজো

ননাদ ঢকাং নবপঞ্চবারম্।

উর্ধতু’কামঃ সনকাদিসিদ্ধা-

নেতদ্বিমর্শে শিবনৃত্যজালম্ ॥

নটরাজ-শিবের তাণ্ডবনৃত্যের ধারণা থেকে পরবর্তীকালে শিল্পে নটরাজ-মহাকালের মূর্তি কল্পিত হয়েছে। শুধু তাই নয়, নৃত্যের বিচিত্র ভঙ্গীর বিকাশ হয়েছে সেই অপকল্প কল্পনা থেকেই। ডঃ আনন্দ কুমার-স্বামী ‘The Dance of Shiva (1948)-গ্রন্থে নটরাজের নৃত্য ও বিকাশভঙ্গীয়ার করেকটি ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তিনি বলেছেন প্রথমতঃ শিবপ্রদোষস্তোত্রে শিবের তাণ্ডবনৃত্য কল্পনা করা হয়েছে ত্রিজগতের জননীকে স্বর্ণ-সিংহাসনে প্রতিষ্ঠিত কোরে। তাঁকে বিচিত্র মণিমাণিক্য দিয়ে অলঙ্কৃত করা হয়েছে। শূলপাণি কৈলাসপর্বতের চূড়ায় নৃত্য করছেন। দেবতারা আছেন তাঁকে চারদিকে পরিবেষ্টন কোরে। দেবী সরস্বতী বীণার তারে বজ্রের তুলেছেন। ইন্দ্র বেণু বাজাচ্ছেন। ব্রহ্মার করতালের ছন্দে লক্ষী গান করছেন। বিষ্ণু

বাজাচ্ছেন যুদ্ধ। গন্ধর্ব যক্ষ অমর ও অঙ্গরারা আছেন তাঁদের চতুর্দিকে। ‘কথাসরিৎসাগর’ গ্রন্থে একে শিবের ‘সঙ্খ্যানৃত্য’ বোলে বর্ণনা করা হয়েছে। কিন্তু কোন হাত দিয়ে অস্তুরকে তিনি ধমন করছেন না। দেবতার। নৃত্যেশ্বর-শিবের একযোগে স্তুতিগান করছেন। ইলোরা, এলিফেণ্টা ও ভুবনেশ্বরের ভাস্কর্যে এবং বিশেষ কোরে দাক্ষিণাত্যের চিদাম্বরম-মন্দিরে চারহাতবিশিষ্ট নৃত্যরত অপরূপ নটরাজমূর্তির তখনো সৃষ্টি হয়নি বলা যায়। চিদাম্বরম-মন্দিরের নটরাজমূর্তি শিল্পসৌন্দর্যের জগতে অসামান্য স্বর্গীয় কল্পনা এবং সৃষ্টি। শিল্পের রাজ্যে তার মূল্য নাই। অমূল্য ও অপার্থিব সেই অবদান।’

ইলোরা, এলিফেণ্টা প্রভৃতি গুহায় শিবের তাণ্ডবনৃত্যে তামসিক ভাবের প্রকাশ বেশী। শিব সেখানে ভৈরব বা বীরভদ্র, দশহাতবিশিষ্ট, শঙ্খান-প্রাচনে দেবীর সঙ্গে তাণ্ডবনৃত্যে মত্ত। তিনি ভয়ঙ্কর পরিবেশ সৃষ্টি করেছেন। কিন্তু চিদাম্বরম-মন্দিরে নটরাজের নদন্তনৃত্যের তুলনা নাই। শিল্পী হ্যাভেল (E. B. Havell) বলেছেন নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যের প্রকৃতি সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়ের রহস্যই প্রকাশ করে : “Tāndavan, which summed up the threefold processes of Nature, creation, preservation, and destruction * *’। বেদের রুদ্র পরে শিবমূর্তিতে আত্মপ্রকাশ করেছিল। ভারতীয় শিল্পে ভৈরবের আবির্ভাব শিবের প্রলয়ঙ্কর রূপ। শিবের ভয়ঙ্কর মূর্তি ভৈরবের মধ্যে কল্যাণ-সুন্দর রূপের দৈন্ত্য নাই। তবে সাত্ত্বিক, রাজসিক ও তামসিক এই তিন গুণের মধ্যে নটরাজের তাণ্ডবনৃত্য-রাজসিকতার অভিব্যক্তি থাকলেও তামসিকতার বিকাশ অধিক। শিব-নটরাজের বা নটেশ্বরের যে মূর্তি বাঙ্গলাদেশে পাওয়া যায় তাতে সাত্ত্বিক ভাবের আধিক্য দেখা যায়।

শোনা যায় পার্বতীকে সন্তুষ্ট করার জন্য শিব তাণ্ডবনৃত্য করেছিলেন। পার্বতী যে নৃত্য করেছিলেন তার নাম ‘লাস্ত’। সঙ্গীতে ‘তাল’ নাকি তাণ্ডব ও লাস্ত শব্দ-দুইটির আদি-অক্ষর থেকে সৃষ্টি। মনে হয় এই কাহিনীর পিছনে কোন ঐতিহাসিক ভিত্তি নাই। নিছক পৌরাণিক কাহিনী দক্ষিণ-ভারতে শৈবসম্প্রদায়ের প্রভাব বেশী, তাই শিব কখনো ধ্যানমোহ

শাস্ত্র সমাহিত যোগী, আবার কখনো বা ভয়ঙ্কর-বেশ ভৈরব। এলিফেণ্টার ও দক্ষিণ-ভারতের শিবতাণ্ডবে ভয়ঙ্কর-মূর্তিরই প্রকাশ। কিন্তু রায় বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ্র ময়ূরভঞ্জরাজ্যের প্রাচীন রাজধানী খিচিং বা তাম্রশাসনোক্ত খিজিরকোটের ভগ্নাবশেষ থেকে নটরাজের যে মূর্তি (সম্ভবতঃ খ্রীষ্টীয় ১০ম-১১শ শতক) আবিষ্কার করেছিলেন তাতে যোগানন্দের প্রসন্নতা ছিল। রায় বাহাদুর চন্দ্র নটরাজমূর্তির প্রসঙ্গে বলেছেন : “প্রতিমার দেহের অংশ অধিকাংশ ভাগই এখনও পাওয়া যায় নাই। * * * নটরাজের মুখমণ্ডলে চিত্তবৃত্তির সম্পূর্ণ নিরোধজাত যোগানন্দ-সমাধির ভাব চমৎকার প্রতিবিম্বিত হইয়াছে; কমনীয় দেহখানি ধীর গন্দীরভাবে নৃত্যের ছলে বিশ্বলীলার অভিনয় করিতেছে। তামিলদেশের সুপ্রসিদ্ধ নটরাজমূর্তিতে গতিশীলতা প্রবলতর। খিচিং-এর মূর্তির গতির ও স্থিতির—জ্ঞানের ও কর্মের সামঞ্জস্য সাধিত হইয়াছে”।^২ পি. এস. রাও *Śrī Śiva-Natarāja* নিবন্ধে বলেছেন : “In every basic representation of Śrī Śiva-Natarāja, there is glowing synthesis of creation, projection, and destruction of the worlds. He is a composite of the male and the female, and the harmonizer of all contradictions. The primal Lord, who is the soul of everything and the eternal witness, and who in His absolute-ness is unconditioned and ineffable, delineates Himself into the form and sound; weaving spells of beauty across the *cidākāśa* of every true devotee.”^৩

নটরাজের নৃত্য সৃষ্টির পরিচায়ক। সাধারণত নটরাজমূর্তি চারহাত-বিশিষ্ট। দক্ষিণদিকে উপরের হাতে ডমরু অনন্ত অনাহত শব্দের প্রতীক, অথও মহাকাশের বুকে তা ঘেঁষে চন্দ্র বা তাল ও লবঙ্গ রক্ষা করছে। ডমরুর শব্দের সঙ্গে মহাপ্রাণ ও পঞ্চভূতের যোগসূত্র জড়িত। বিশ্ববৈচিত্র্যের উপাদান পঞ্চভূত। শব্দও তাই। নৈয়ায়িকেরা ‘শব্দগুণমাকালম্’ সূত্রে শব্দকে আকাশের গুণ বলেছেন শব্দ আকাশ বা মহাকাশের প্রকাশক।

২। Cf. রায় বাহাদুর চন্দ্র : ‘মূর্তি ও মন্দির’ (১৯২৪), পৃ. ১০—১১

৩। Vide P. Sama Rao: *Śrī Śiva-Natarāja*, appeared in “the Prabuddha Bhārata”, Vol. LXVI, March, 1961, pp. 118—124.

নটরাজের বামদিকের উপরের হাতে ‘অর্ধমুদ্রা’, তাতে প্রদলিত অগ্নিহুও—
 ধ্বংসের পরিচায়ক। দক্ষিণদিকে নীচেকার হাতে ‘অন্তঃমুদ্রা’—শান্তি ও
 সাধনার উদ্বোধক। বামদিকের নীচেকার হাত উৎক্লিপ্ত ও আন্দোলিত
 এবং তা চরণের দিকে নমিত। এই চরণ ভক্তগণকে আশ্রয় দান করছে।
 যে হাত এই চরণের দিকে নমিত তাতে আছে ‘গজহস্তমুদ্রা’ এবং তা
 বিঘ্ননাশক গণপতি বা বিনায়ককে স্মরণ করিয়ে দিচ্ছে। এ হাত সর্ববিঘ্ন-
 নাশের প্রতীক। পদতলে বামন ‘অপসুমার’-পুরুষ বা অহর ত্রিপুর অজ্ঞান
 ও অপবিভ্রভার নিদর্শন। বামনের হাতে সর্প—বন্ধন বা অজ্ঞান-রূপ সংসার-
 চক্রের পরিচায়ক। নটরাজ বামনকে পদদলিত করেছেন, অর্থাৎ অজ্ঞানকে
 বিনাশ ক’রে তিনি মুক্তি ও শান্তির আলোক দান করেছেন। বামন পদ্মপীঠের
 ওপর শায়িত। নৃত্যে শিবের পাঁচটি শক্তি বা পঞ্চক্রিয়া বিকশিত : সৃষ্টি
 স্থিতি, সংহার, তিরোভাব ও অমুগ্রহ। পঞ্চক্রিয়ার অধিদেবতা ব্রহ্মা, বিষ্ণু,
 রুদ্র, মহেশ্বর ও সদাশিব। নটরাজ-শিবের হাতে মুদ্রা বা হস্তকরণগুলি
 নৃত্যে ভাব ও রসের প্রকাশক। নটরাজের চারদিকে প্রভাবমণ্ডল বা
 অগ্নিশিখার চক্র বিশ্বের ও বিশ্ববাসিগণের প্রাণশক্তির পরিচায়ক। অধ্যাপক
 সিমার (Prof. Zimmer) একে ওঙ্কারেরও প্রতীক বলেছেন।^১ নটরাজের
 শিরে জটজাল নৃত্যের তালে তালে শূন্যে উৎক্লিপ্ত। জটীর বাঁধনে গঙ্গা
 হিমালয়ের গোমুখীর কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। কপালে অর্ধচন্দ্র বা অগ্নি জ্ঞানের
 এবং শিরে সর্প প্রকৃতি বা প্রাণশক্তির পরিচায়ক। নটরাজের দক্ষিণকর্ণে
 মহুগ্রদেহের ও বামকর্ণে নারীদেহের ভূষণ। শিল্পী ছাভেল এটিকে বলেছেন
 পুরুষ-প্রকৃতির মিলিত রূপ (“by which is expressed the nature of the
 Diety, combining both the male and female principle”)।^২

ছাভেলের মতে নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যে দুটি ভাব অন্তর্নিহিত : একটি
 প্রকৃতির বাইরের জড়বিকাশের বিলাস ও অপরটি অধ্যাত্মিক জগতের
 লীলার অভিব্যক্তি—যাতে মাহুঘের সকল-কিছু কামনা, অজ্ঞান ও বন্ধনের

১। Cf. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (1967) pp. 158—154.

২। Cf. (ক) *The Ideals of Indian Art* (London, 1920), p. 80 ;
 (খ) আনন্দকুমার দাসী : *The Dance of Shiva*. (1948), pp. 14—87.

অবসান হয়।* তিনি নটরাজের নৃত্যের একটি পৌরাণিক আখ্যানের পরিচয় দিয়েছেন। আখ্যানটি আদিমকালের ঐন্দ্রজালিক অহুষ্ঠানের সঙ্গে সম্পর্কিত। গল্পটি হোল : একদিন শিব ষোণীবেশে অরণ্যে ঋষিদের কাছে গিয়ে তর্কে প্রবৃত্ত হলেন ও ঋষিদের হারিয়ে দিলেন। ঋষিরা ক্রুদ্ধ হোয়ে অভিচারে প্রবৃত্ত হলেন। তাঁরা শিবকে আক্রমণ করার জন্য যজ্ঞাগ্নিতে ভয়ঙ্কর মূর্তি এক ব্যাঘ্র সৃষ্টি করলেন। শিব কনিষ্ঠাঙ্গুলির নখ দিয়ে ব্যাঘ্রের শরীর থেকে চামড়া খুলে নিয়ে নিজের গায়ে পরিধান করলেন। ঋষিরা বিস্ময়কৃত সর্প সৃষ্টি করলেন। কিন্তু শিব সেই সাপকে মালার আকারে গলায় পরে নৃত্য করতে লাগলেন। তখন ঋষিদের যজ্ঞাগ্নি থেকে বিকটাকার এক বামনরূপ অশ্বর বহির্গত হোয়ে শিবকে আক্রমণ করলো। শিব অশ্বরকে পদভারে দলিত কোরে তার পৃষ্ঠদেশ ভেঙে দিলেন। শিবের এই তাণ্ডবনৃত্য স্বর্গলোকের দেবতা ও ঋষিরা প্রত্যক্ষ করলেন। এই নৃত্যের মূণ্ডাই এলিফেন্টার গুহায় চাক্ষুণ্যভাবে প্রতিফলিত করা হয়েছে।

নন্দিকেশ্বর সঙ্গীতশাস্ত্রের তথা সঙ্গীততত্ত্বের একজন পথিকৃৎ ছিলেন। মুনি ভরতের মতো তিনিও একটি পৃথক সম্প্রদায় সৃষ্টি করেছিলেন—যদিও সে সম্প্রদায় যে কোন কারণে হোক সঙ্গীতসমাজে বিশেষভাবে প্রভাব বিস্তার করতে পারেনি। দস্তিল ভরতোত্তর যুগের গুণী। তাঁর আবির্ভাব আনুমানিক খ্রীষ্টীয় ২য়-৫ম অথবা ২য়-৭ম শতকের কোন এক সময়ে। অনেকে দস্তিলকে ভরতের সমসাময়িক বলেন। দস্তিল ‘দস্তিলম্’-গ্রন্থে নন্দিকেশ্বরের কোন নামের উল্লেখ করেন নি। তবে খ্রীষ্টীয় ৫ম-৭ম শতকে লেখা ‘বৃহদেঙ্গী’-গ্রন্থে মতঙ্গ মুর্ছনা প্রসঙ্গে নন্দীকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন। যেমন : “নন্দিকেশ্বরেণাপ্যুক্তম্—দ্বাদশশ্বরসম্পন্ন্য জাতব্যা মুর্ছনা বৃথৈঃ। জাতিভাবাদিসিদ্ধার্থ্য তারমজ্ঞাদিসিদ্ধয়ে” ॥ এ’ থেকে বোঝা যায় নন্দিকেশ্বর জাতিরাগ ও ভাবাদি রাগসম্বন্ধে বিশেষভাবে আলোচনা করেছিলেন। কোহল, যাটিক, বিশ্বাখিল, কঞ্চপ, দুর্গাশক্তি, বিশ্বাবহু প্রভৃতি নন্দিকেশ্বরের পূর্ববর্তী আচার্য। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের গোড়াকার গুণী শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে পূর্বাচার্যদের সঙ্গে নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন (১।১৭)। শার্ঙ্গদেব

৬। Cf. (ক) *The Himalayas in Indian Art.* (London, 1924), p. 30;
(খ) এস. শিবপদমস্বয়ম্ : *The Saiva School of Hinduism* (London, 1184), pp. 185-186.

‘নন্দিমতে’ শিরোনামায় সঙ্গীতিক বিষয়ের আলোচনার সময় নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বাত্যাধ্যায়ে হস্তপাটের প্রসঙ্গে বলেছেন : “চত্বারো হস্তপাটাঃ স্যুর্নন্দিকেশ্বরভাষিতাঃ” (৬৮৪০)। অথবা “ইতি নন্দিকেশ্বরোক্তাচত্বারো হস্তপাটাঃ” (৬৮৫৪)। কল্লিনাথ এবং সিংহকৃপালও “নন্দিকেশ্বরোক্তানাং” ও “নন্দিকেশ্বরপ্রোক্তাং” বোলে নন্দিকেশ্বরের নাম উল্লেখ করেছেন। সুতরাং নন্দিকেশ্বর যে বাত্ম ও নৃত্য সম্বন্ধে আলোচনা কোরে গ্রন্থ রচনা করেছিলেন তা বোঝা যায়। তাজোরের রাজা রঘুনাথ নায়ক (১৬১৪—২৮ খ্রিঃ) সঙ্গীতস্থায় প্রসিদ্ধ রাগের পর্ষায়ে বষ্টিকসংহিতার মতো নন্দিশ্বরসংহিতারও নামোল্লেখ করেছেন (সঙ্গীতস্থায় ৪০৪ শ্লোক)। তিনি ৪৫৫ শ্লোকে পুনরায় বলেছেন : “উমাপতেরাধুনিকস্ত তত্ত্বমুদ্বিক্য নন্দীশ-মতানুসারি,” —অর্থাৎ রঘুনাথ রীতিমতো উমাপতি, বিজয়গা, নন্দিকেশ্বর প্রভৃতির প্রামাণিক গ্রন্থ অনুসরণ কোরে ‘সঙ্গীতস্থায়’ রচনা করেছিলেন। তাছাড়া “নন্দি-হনুমদাঠিঃ” (২২২ শ্লোক) প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ কোরে তিনি নন্দিকেশ্বরকে একজন প্রামাণিক আচার্য বোলে স্বীকার করেছেন। মোটকথা নন্দিকেশ্বর-প্রণীত “নন্দিশ্বরসংহিতা” বা “নন্দিকেশ্বরসংহিতা” নামে একখানি সঙ্গীতশাস্ত্র ছিল—যাতে অলংকার, রাগ, তাল, বাদ্য, নৃত্য প্রভৃতির মতো নাট্য ও মুদ্রা প্রভৃতির আলোচনা ছিল। “অভিনয়দর্পণ” গ্রন্থ সেই সঙ্গীতশাস্ত্রী নন্দিকেশ্বরের রচিত কিনা এ’ নিয়ে পণ্ডিতদের মধ্যে মতভেদ আছে। অনেকের মতে নাট্যের প্রয়োজনে সঙ্গীতশাস্ত্রী নন্দীকেশ্বর ‘অভিনয়’-গ্রন্থও রচনা করেছিলেন। “কাশিকাবৃত্তি”-ও নাকি নন্দিকেশ্বরের রচনা।

দেখা যায় নন্দিকেশ্বরের ধ্যাননেত্রে শিব-নটরাজের মূর্তি স্থপরিষ্কৃত ছিল, তাই তিনি নটরাজের ডমরুধ্বনিকে বর্ণসৃষ্টির মূলে স্থান দিয়েছেন। অ ই উন্ বর্ণগুলিকে ১৪টি পর্ষায়ে ভাগ কোরে তিনি তাদের নাম দিয়েছেন ‘শিবসূত্র’ বা ‘মহেশ্বরসূত্র’। ১৪টি পর্ষায়ের মধ্যে অ ই উন্ থেকে হল্ পর্যন্ত সমস্ত স্বর এবং স্পর্শবর্ণগুলি নিহিত। ডঃ ভাণ্ডারকর ও পণ্ডিত ভাগবত বলেছেন সকলের চেয়ে প্রাচীন সংস্কৃত অক্ষর ২০টি, অর্থাৎ ৫ অর্ধ-স্বরবর্ণ + ৫ নাসিকা বর্ণ + ৫ লঘু + ৫ গুরুবর্ণ = ২০। হ্রস্ববর্ণ লগ্, ঞমঘণনম্, ঝডঞ, ঘঢধয, ধফছঠধব্। শব্দসম্ব, হল্ বর্ণগুলি পরে যুক্ত হয়। ঞক্ ও যজুর্বেদের ব্রাহ্মণগুলিতে যে অক্ষর বা বর্ণের ব্যবহার হয়েছে সেগুলি সাধারণতঃ বিবর্তনের দ্বিতীয় যুগের অন্তর্ভুক্ত।

তাছাড়া অক্ষর, বর্ণ, পদ প্রভৃতি বৈয়াকরণিক শব্দগুলির অর্থে ও ভাবে যথেষ্ট বিবর্তন দেখা যায়। ডঃ বটরুফ ঘোষের মতে ঋগ্বেদিক যুগে ‘পদ’-শব্দের অর্থ ছিল এখনকার সময় থেকে ভিন্ন। ‘অক্ষর’ অর্থে যেমন ক্ষুদ্র শব্দসমষ্টি (smallest sound-unit) বোঝাতো তেমনি ‘পদ’ বলতে সামান্যভাবে ভাবসমষ্টিকে (smallest sense-unit) প্রকাশ করতো। ঋগ্বেদে (১।১৬৪।২৩) ‘পদ’ বেশীর ভাগ সময় মন্ত্রের ‘চরণ’ অর্থে ব্যবহৃত। পণ্ডিত লাইবিচের (Prof. Liebig) মতে বেদের মন্ত্রগুলিকে ঋষিরা ‘বাক্’-এর সঙ্গে ছন্দ যোগ কোরে উচ্চারণ বা পাঠ করতেন। তাতে থাকতো নৃত্যায়িত গতি (“thus every metrical unit, i. e. the verse-foot came to be regarded as a ‘step’ of the goddess dancing along in perfect harmony with the sacred speech”)। সংস্কৃত পত্নযুগ যখন গতযুগে রূপান্তরিত হোল তখন ‘পদ’ অর্থে বোঝাতো শব্দ,—পদ বা পাদ নয়। ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগেও পরিবর্তন এলো। মনে হয় ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।৫।৭) ‘স্বর’ ও ‘বর্ণ’ শব্দের প্রথম আবির্ভাব। সামবাদের ব্রাহ্মণগুলিতে “রথন্তরবর্ণা ঋক্”, অর্থাৎ রথন্তরসামকে স্বর দিয়ে গান করতে হবে এই ধরনের উল্লেখ আছে। অনেকের মতে ‘বর্ণ’-শব্দ গোড়াকার দিকে বোঝাতো ‘রঙ’ (colour), পরে ব্রাহ্মণের যুগে রূপান্তরিত হয় সুরের বা গানের শব্দ (sound of melody)। অধ্যাপক কিথ ঐতরেয়ব্রাহ্মণের (৩।২।১৩) “স্বরবত্যা বাচা” শব্দগুলির অর্থ করেছেন ‘স্মৃষ্ট বাক্যের দ্বারা’ এবং আচার্য সায়ণ করেছেন তা থেকে ভিন্নভাবে। সায়ণ ব্যাখ্যা করেছেন “স্বরযুক্তা”,— অর্থাৎ স্বরযুক্ত ঋক্ পাঠ করতে হবে। ঐতরেয়-আরণ্যকে (২।২।৫) এবং ছান্দোগ্য-উপনিষদে (২।২।২-৫) বর্ণ হিসাবে স্পর্শ, উষ্ম ও অন্ত্যস্ববর্ণ এই শব্দগুলির উল্লেখ করা হয়েছে। অ, উ, ম এই তিনটি ওকারের পবিত্র বর্ণ। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।৫।৭) এদের ব্যবহার নাকি প্রথম পাওয়া যায়।

শতপথব্রাহ্মণে (১৩।৫।১।১৮) ‘একবচন’ ও ‘বহুবচন’ শব্দের এবং অথর্বপ্রাতিশাখ্যে (১।৭৫; ২।৪৭) ‘দ্বিবচন’ শব্দেরও প্রয়োগ আছে। কিন্তু শৌনকের ঋক্প্রাতিশাখ্যে ‘দ্বিবচন’-এর ব্যবহার আগে থেকে ছিল। অনেকে ঋক্প্রাতিশাখ্যকে তাই কেবল ব্রাহ্মণসাহিত্য প্রভৃতির নয়, পাণিনিরও পরবর্তী ব্যাকরণ বলতে চান। এই মতবাদের সমর্থকদের

অন্ততম পণ্ডিত গোবিন্দচাঁকর' নিজে। কিন্তু গোবিন্দচাঁকরের অনুমান সত্য বোলে মনে হয় না, কারণ অধ্যাপক ম্যাকডোনেল বলেছেন 'বৃহদেবতা'-গ্রন্থ শৌনকের ঋকপ্রাতিশাখ্যের পরবর্তী এবং পাণিনির পূর্ববর্তী। পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীকে ঋকপ্রাতিশাখ্যের চেয়ে প্রাচীন বলার স্বপক্ষে গোবিন্দচাঁকরের যুক্তি হোল : আচার্য ব্যাড়ি বা দাক্ষায়ণ পতঞ্জলিকে অনুসরণ কোরে পাণিনির সূত্রের উপর 'সংগ্রহ' গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। কিন্তু পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলারের মতে প্রাতিশাখ্যে যে ব্যাড়ির নাম উল্লেখ আছে, আসলে তিনিই যে সংগ্রহকার ব্যাড়ি বা ব্যালি তার প্রশ্ন কি? অবশ্য পাণিনির দান সংস্কৃত সাহিত্যের ভাণ্ডারে অফুরন্ত। অধ্যাপক বেনফি (Prof Benfey) পাণিনির 'অষ্টাধ্যায়ী' সম্বন্ধে এই বোলে মত প্রকাশ করেছেন : “* * the most comprehensive grammar of the richest language within the briefest compass imaginable or rather unimaginable”। পাণিনির আবির্ভাবকাল খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০ শতক, কিন্তু 'পাণিনীয়শিক্ষা' রচিত হয় তার অনেক পরে।”

ডঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার *History of Classical Sanskrit Literature* (1937) গ্রন্থে^১ বলেছেন ঐতরেয়ব্রাহ্মণে কতকগুলি গাথার উল্লেখ আছে যেগুলি বেশ প্রাচীন মনে হয়। অষ্টাধ্যায়ীকার পাণিনি তাঁর সময়কার প্রচলিত ভাষাকে গ্রহণ কোরে ৩৯৮-গুলি সূত্রের সমাবেশে ব্যাকরণ রচনা করেন। তাঁর সময়কার অনেক ভাষা তাই পরবর্তীকালে অপ্রচলিত। এমন কি কাত্যায়নের সময়ে প্রচলিত অনেক ভাষা পরে লোপ পেয়েছিল। ভাষার ক্রমবিবর্তনের যুগকে তাই সাধারণত কয়েকটি স্তরে ভাগ করা যায় : (১) প্রথম—ঋগ্বেদসংহিতা, যজুর্বেদের মন্ত্রভাগ ও অথর্ববেদের আদিভাগগুলিকে নিয়ে বৈদিক যুগ, (২) দ্বিতীয়—ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলির যুগ, (৩) তৃতীয়—নিকন্তকার যাক ও পাণিনির যুগ। তারপর কাত্যায়ন ও

১। Cf *Pāṇini His Place in Sanskrit Literature* (London 1861).

২। Vide (ক) *Introduction to the Rikprātisākhya* (1896), pp. 20-21.
(খ) এ'বিষয়ে আগেও আলোচনা করছি।

৩। এ'সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা ডঃ বটকুম্ব ঘোষ : *Aspects of Pre-Pāṇinian Sanskrit Grammar in the B. C. Law Volume*, pt. I (1945). pp. 334-345.

১০। Vide *Introduction*, pp. XXVII-XXXV.

মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি প্রভৃতির যুগ। যাক ও পাণিনির যুগকে মধ্যসংস্কৃতও (Middle Sanskrit) বলা যায়। তারপর সাংস্কৃতিক বা ক্লাসিক্যাল যুগের আবির্ভাব। এই সাংস্কৃতিক বা ক্লাসিক্যাল যুগে পুরাণ, প্রাচীন কাব্য, নাট্য-সাহিত্য, স্থিতি ও কাত্যায়নের বার্তিক তথা ব্যাকরণশাস্ত্র রচিত হয়েছিল। স্বতরাং পাণিনিকে মধ্যসংস্কৃত ও কাত্যায়নকে ক্লাসিক্যাল-সংস্কৃত যুগের গুণী হিসাব গণ্য করা যায়। ডঃ ভাণ্ডারকরের অভিমত তাই। তিনি তাঁর *Date of Patañjali* নিবন্ধে বলেছেন : “Pāṇini’s work contains the grammar of Middle Sanskrit, while Kātyāyana’s that of Classical Sanskrit, though he gives his sanction to the archaic forms on the principle, as he himself has stated, on which the authors of the sacrificial sessions, thought they had ceased to be held in their time”। অধ্যাপক গোবিন্দকাকের মতে কাত্যায়ন এমন কতগুলি ভাষার ব্যবহার করেছেন যেগুলির স্থান পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীতে নাই। তার কারণ মনে হয় পাণিনির সময়ে সে-সব ভাষার প্রচলন ছিল না। এ’রকম হওয়াও স্বাভাবিক, কারণ পতঞ্জলি প্রধানতঃ কাত্যায়নের বার্তিকের উপর ‘মহাভাষ্য’ ও ‘যোগদর্শন’ রচনা করেছিলেন।

মহর্ষি পতঞ্জলি তথা মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি ও যোগদর্শনকার পতঞ্জলি এক ও অভিন্ন কিনা এ’ নিয়েও প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ভিতর মতভেদ কম নেই। অনেকে ‘পতঞ্জলিচরিত্র’-রচয়িতা পতঞ্জলিকে ‘বাসবদত্তা’-র ভ্রাত্রে শিবরাম উল্লিখিত পতঞ্জলির (১৮ শতকের) সঙ্গে অভিন্ন বলেন, আর মহাভাষ্যকার ও যোগসূত্রকার এ’দুজন পতঞ্জলিকে এক ও অভিন্ন ব্যক্তি বোলে স্বীকার করেন না। তাছাড়া ঐতিহাসিক আল্বেকনৌ এক ‘কিতাব-পাতঞ্জলি’-গ্রন্থের নামোল্লেখ করেছেন। পাতঞ্জলি ‘সাংক’ (সাংখ্য) নামে একটি যোগদর্শনের প্রামাণ্য গ্রন্থও নাকি অস্বীকার করেছিলেন। অবশ্য ‘কিতাব-পাতঞ্জলি’-গ্রন্থকার ও ‘সাংক’ তথা সাংখ্য-রচয়িতা পরস্পরে অভিন্ন কি ভিন্ন লোক সে-সম্বন্ধে তিনি কোন মন্তব্য করেন নি। রসায়নশাস্ত্রের গ্রন্থ হিসাবে ‘পাতঞ্জলতন্ত্র’ নামে একটি গ্রন্থের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। ভট্টহরি, কাত্যায়ন, বামন, জয়াদিত্য, নাগেশ প্রভৃতি শব্দশাস্ত্রকার ও ভাষ্য-রচয়িতারা এই দুই পতঞ্জলির মধ্যে কোন ঐক্য বা অনৈক্যের প্রশ্ন তুলেন নি। তবে নাগেশ চরকের ভ্রাত্রে ‘চরকে পতঞ্জলিঃ’ শব্দগুলি উল্লেখ

করেছেন। চরকের অপর ভাষ্যকার চক্রপাণি ও ভোজ পতঞ্জলিতন্ত্রের গ্রন্থকারকে মহাভাষ্যকার পতঞ্জলির সঙ্গে অভিন্ন বলেছেন। কিন্তু হার্টার্ডের অধ্যাপক উড্ (Prof. J. H. Wood) *Introduction to the Yoga System* গ্রন্থে কয়েকটি যুক্তি দেখিয়ে বলেছেন মহাভাষ্যকার ও যোগদর্শনকার পতঞ্জলি এক ও অভিন্ন গ্রন্থকার নন। ডঃ দাশগুপ্ত (Dr. S. N. Dasgupta) তা স্বীকার করেন নি। তিনি বলেছেন: "So far as I have examined the *Mahābhāṣya*, I have not been able to discover anything there which can warrant us in holding that the two Patañjali's cannot be identified"। তিনি আরো বলেছেন: "I am also convinced that the writer of the *Mahābhāṣya* knew most of the important parts of the Sāṅkhya-Yoga metaphysics"।^{১১} ভাষার প্রসঙ্গে অধ্যাপক ম্যাক্স-মুলার পাণিনি, কাভ্যায়ন ও পতঞ্জলির ভাষাকে সাধারণভাবে ব্যাকরণের দিক থেকে নূতন বা রেণেসাঁন্সগের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। এ' বিষয়ে পণ্ডিত ম্যাক্স-মুলারের যুক্তি ও সিদ্ধান্ত প্রাণিধানযোগ্য। নিরুক্তকার যাক্স ও পাণিনি প্রায় কাছাকাছি সময়ের গুণী, কাজেই যাক্সের নিরুক্তে যে ভাষার প্রয়োগ আছে, পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীর ভাষার সঙ্গে তার অনেক পরিমাণে মিল থাকা উচিত। পুরাণ ও ইতিহাসগুলি ভাষাবিবর্তনের মাঝামাঝি যুগে রচিত বোলে মনে হয়। পতঞ্জলির ভাষা সরল, প্রোঞ্জল ও হৃদয়-গ্রাহী। ব্যাকরণের জগতে তাঁর মহাভাষ্যের সম্মান ও প্রামাণ্য অত্যন্ত বেশী। শবর-স্বামীয় ভাষার প্রাচীন ও নূতনের সংমিশ্রণ দেখা যায়। আচার্য শংকর ভাষ্য ও অষ্টাঙ্গ প্রবন্ধ-রচনায় মধ্যযুগীয় ভাষা গ্রহণ করেছেন। নৈয়ায়িকের ভাষাবিবর্তনের শেষযুগের অন্তর্গত, তাই আধুনিকতার রূপই তাঁদের ভাষায় সুপরিষ্কৃত। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের ভাষা প্রাচীন ও ক্লাসিক্যালের মিশানো, কারণ বৈদিক সাহিত্যগুলির ভাষা, উচ্চারণ ও স্বর প্রভৃতি নির্ণয় করাই তাদের উদ্দেশ্য। তবে সকল শিক্ষা ঠিক একই সময়ে রচিত নয়, কতকগুলির মধ্যে ক্লাসিক্যাল ও আধুনিকতার ভাব সুপরিষ্কৃত।

পাণিনীর শিক্ষাকার স্বরের উৎপত্তিসম্বন্ধে অতি স্বন্দর বিবরণ দিয়েছেন, যা দার্শনিক হোলেও সকল সঙ্গীতশাস্ত্রী প্রায় ঐ বর্ণনা ও ব্যাখ্যাই গ্রহণ

১১। বিস্তৃত আলোচনা ডঃ দাশগুপ্ত: *A History of Indian Philosophy* (1932), Vol. I, 229-238 দ্রষ্টব্য।

করেছেন। শিক্ষাকার যোগশাস্ত্রেও বিচক্ষণ পণ্ডিত ছিলেন বোলে মনে হয়। পাণ্ডিত্যের দিক থেকে তিনি স্বর, শব্দ বা নাত্তোৎপত্তির বিবরণ ও ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তিনি বলেছেন (৬-৭),

আত্মা বুদ্ধ্যাসমেত্যাৰ্থান্ মনো যুক্তৈ বিবক্ষমা।

মনঃ কায়াগ্নিমাহন্তি স প্রেরয়তি মারুতম্।

মারুতন্তুরসি চরন্ মন্দ্রং জনয়তি স্বরম্ ॥

বুদ্ধি বা চৈতন্যযুক্ত আত্মা প্রথমে মনকে প্রেরণ করে। সেই মন আত্মার দ্বারা প্রেরিত হোয়ে দেহের মধ্যে অগ্নি সৃষ্টি করে। অগ্নি মরুত বা প্রাণবায়ু প্রেরণ করে। প্রাণবায়ু আবার উরদেশে আহত হোয়ে মন্দ্র বা শব্দ (নাদ) সৃষ্টি করে ও সেই নাদ থেকে স্বর অভিব্যক্ত হয়। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকে শার্দূদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে (১৩১০-৫) স্বরোৎপত্তির বিবরণ আরও বিশদভাবে দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

আত্মা বিরক্ষমাণোহয়ং মনঃ প্রেরয়তে মনঃ।

দেহস্থং বহ্নিমাহন্তি স প্রেরয়তি মারুতম্ ॥

ব্রহ্মগ্রহিহিতঃ সোহধ ক্রমাদূৰ্ধপথে চরন্।

নাভিস্থং কৰ্ণমূৰ্ধাশ্চেষ্টাষাবিভাবয়তি ধ্বনিম্ ॥

নাদোহতিস্বন্দঃ স্বন্দচ্চ পুষ্টোহপুষ্টচ্চ কৃত্রিমঃ।

ইতি পঞ্চভিধা ধন্তে পঞ্চস্থানস্থিতঃ ক্রমাৎ ॥

এঁসম্বন্ধে কল্লিনাথের চেয়ে টীকাকার সিংহভূপালের ব্যাখ্যা সাবলীল। তিনি বলেছেন : “ * * আত্মা মনোহন্তঃকরণং প্রেরয়তে। তদন্তঃকরণমাত্মপ্রেরিতং স দেহস্থমূদৰ্ঘমগ্নিমাহন্তি তাড়য়তি। স বহ্নিমাৰুতং বায়ুং প্রেরয়তি। স পূৰ্বং ব্রহ্মগ্রহিহিতস্তেন বহ্নিনা প্রেরিতঃ সন্মূৰ্ধমার্গে গচ্ছন্নাস্বাতেন নাভিস্থদয়কৰ্ণমূৰ্ধ-মুখেষু ধ্বনিং প্রকটয়তি। উৰ্ধপথ ইতি প্রকৃতগানোপযোগার্থম্, অধোহপানাহতস্ত নাদস্তোৎপত্তেঃ, * * ”।

মনোটৈবজ্ঞানিকী দৃষ্টিভঙ্গী (psychological standpoint) থেকে এর বিচার করলে দেখা যায় ইচ্ছা অথবা ইচ্ছাশক্তি (will-power) ছাড়া মানুষ কেন—কোন প্রাণীই জগতে কোন কাজ করতে পারে না। সকল কাজের মূলে তাই ইচ্ছার প্রেরণাশক্তি থাকে। অবশ্য ইচ্ছা বা বাসনা সৃষ্টি হয় মনে তথা অন্তঃকরণে। কিন্তু ভারতীয় দর্শনে মন বা অন্তঃকরণও জড়, স্তবরাং

তা জান বা চৈতন্ত্যের বহুমাত্র। চৈতন্ত্যের দ্বারা উদ্দীপিত না হোলে মনে কোন ইচ্ছার বিকাশ হয় না। বুদ্ধি চৈতন্ত্যের বিকাশ। আবার বুদ্ধি অন্তঃকরণের একটি বিশিষ্ট উপাদান। বুদ্ধিবৃত্তিরূপ বিচারের জন্ত মনের মধ্যে এক স্পন্দন সৃষ্টি হয়। সেই স্পন্দনের পিছনে থাকে প্রাণবায়ুর সংঘাত। প্রাণের সংঘাত থেকে হয় তাপের সৃষ্টি (heat-energy)। সংঘাতজনিত তাপ ও বায়ুর সংমিশ্রণে সূক্ষ্মশব্দ আত্মপ্রকাশ করে। সূক্ষ্মশব্দের নাম ‘অনাহত’ শব্দ বা নাদ এবং নাদ বা শব্দ বাইরে প্রকাশ হোলে হয় ‘স্বর’। মতজ্ঞ হর্দেনীতে (১৮-২০ শ্লোক) এ’সম্বন্ধে বলেছেন,

নাদরূপা পরা শক্তির্নাদরূপো মহেশ্বরঃ ।

যদুক্তং ব্রহ্মণঃ স্থানং ব্রহ্মগ্রহিচ্চ যঃ স্মৃতঃ ॥

তন্মধ্যে সংস্থিতঃ প্রাণঃ প্রাণাদ্ বহিঃসমুদগমঃ ।

বহিঃসামুদগমঃ সংযোগান্নাদঃ সমুপজায়তে ।

নাদাত্মপত্ততে বিন্দুর্নাদাৎ সর্বং চ বাঙ্ ময়ম্ ॥

নাদ কারণশব্দ। নাদ অনাহত ও আহত শব্দের কারণ (cause)। ‘বিন্দু’ অনাহত সূক্ষ্মশব্দ এবং ‘বাক্য’ আহত সূক্ষ্মশব্দ। এই ধারণা বা অনুভূতি যোগদর্শনের। দর্শন আধ্যাত্মভূমির পথপ্রদর্শক। ভারতবর্ষ আধ্যাত্মিকতার আদিভূমি। সুতরাং সর্বশ্রেষ্ঠ কলা সঙ্গীতের জন্মরহস্যের সঙ্গে যে দর্শন ও আধ্যাত্মিকতা মেশানো থাকবে তাতে আর আশ্চর্য কি! শিক্ষাগ্রন্থের আমলে এ’ ধারণার সৃষ্টি ও পরিপূষ্টি হয়েছিল। শিক্ষাগুলি এ’ ধারণার বীজ খুঁজে পেয়েছিল বেদে ও বৈদিক সাহিত্যে। প্রাচীন ও আধুনিক সংগীত-শাস্ত্রকারেরাও এই মহতী ধারণাকে তাঁদের সৃজনশীল মনে গ্রহণ করেছিলেন সকল বিষয়ে।

পাণিনীয়শিক্ষাকার স্থানস্বর হিসাবে উদাত্ত, অমুদাত্ত ও স্বরিতকে গ্রহণ করেছেন: “স্বরাস্তয়ঃ”। কালনিয়ন্ত্রনের (timing) জন্ত তিনি হ্রস্ব, দীর্ঘ ও শ্লুত তথা দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত মাত্রার বর্ণনা করেছেন। লৌকিক বড়জাদি সাত স্বরের প্রসঙ্গকেও তিনি বাদ দেন নি। যাজ্ঞবল্ক্যের মতো তিনি বলেছেন,

উদাত্তে নিষাদগান্ধারাবাহুদাত্তঞ্চষড়ধৈবতৌ ।

স্বরিতঃ প্রভবা হ্যেতো বড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

উদাত্ত থেকে প্রকাশ পেয়েছে নিষাদ ও গাঁস্কার, অল্পদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত এবং স্বরিত থেকে ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম।^{১১} স্বরের আটটি স্থানের অধিষ্ঠানের (“অষ্টৌ স্থানানি”) কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। যেমন উরঃ, কণ্ঠ, শির, জিহ্বামূল, দন্ত, নাসিকা, ওষ্ঠ ও তালু। তিনি আটটি অংশে স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণগুলির স্থান নির্ণয় করেছেন। মাত্রার স্থান নির্দেশ করতে গিয়ে বলেছেন হ্রদয়ে একমাত্রা, মূর্ধ্যায় অর্ধমাত্রা ও নাসিকায় অর্ধমাত্রার স্থিতি। প্রাতঃকালে, মধ্যাহ্নে ও সায়াংকালে কিভাবে স্বরোচ্চারণ করা প্রয়োজন তাদেরও পরিচয় দিয়েছেন। সেখানে পশুপক্ষীর ডাককে অনুকরণ করার কথা আছে। সুতরাং পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা ষড়্জাদি সাতস্বরের জন্মরহস্যের সঙ্গে পশুপক্ষীদের শব্দের অন্তিম স্বরানুকরণকে সম্পর্কিত করেছেন। মাত্রাপ্রসঙ্গে পাণিনিশিক্ষাকারও ঋক্প্রাতিশাখ্যকার অথবা অন্যান্য শিক্ষাশাস্ত্রীদের মতো বলেছেন,

চাবস্ত্র বদতে মাত্রাং ত্রিমাাত্রাং দ্বেব বায়সঃ ।

শিখী রৌতি ত্রিমাাত্রাং তু নকুলস্বর্ধমাত্রকম্ ॥

বান্ধন, সংহিতা ও শিক্ষার যুগে মানুষ বিশ্বপ্রকৃতিকে গ্রহণ করেছিল চিরচঞ্চল সংসারের মূলকারণরূপে এবং সব-কিছুর কারণ ও ঐক্য খুঁজে পাবার চেষ্টা করতো প্রকৃতির ভিতর থেকে ।

২ ॥ যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা ॥

যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা মহর্ষি যাজ্ঞবল্ক্যের রচিত। যাজ্ঞবল্ক্য অধ্যাত্মবিদ্যায় পারদর্শী ছিলেন। স্বরশাস্ত্রে তাঁর বিশেষ অধিকার ছিল। যাজ্ঞবল্ক্য যজুর্বেদীয় শাখার শিক্ষা। এখন প্রশ্ন যে, যাজ্ঞবল্ক্য একজন নন, তিনজন যাজ্ঞবল্ক্যের নাম সাধারণভাবে পাওয়া যায়, তিনজন যাজ্ঞবল্ক্যের মধ্যে একজন মহাভারতের সময়ের, একজন সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্য ও একজন শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য, সুতরাং কোন যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষাশাস্ত্র (স্বরশাস্ত্র) রচনা করেছিলেন? সত্যিই তা বিচারের বিষয়। অধ্যাপক জলির (Prof. Jolly) মতে সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্যের অভ্যুদয়কাল খ্রীষ্টীয় ৪র্থ শতক এবং ডঃ কানের (Dr. Kane) মতে ১০০—৩০০ খ্রীষ্টাব্দ। এক্ষণে সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্য ও শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য বস্তুতঃ এক ও অভিন্ন কিনা বিচারের বিষয়। যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতায় শব্দরসজ্ঞতিগানের পরিচয় আছে। যাজ্ঞবল্ক্য ৩।১১৬-১১৪ শ্লোকে “অপরাস্তকমুল্লোপ্য মজ্জকং প্রকরীস্থথা” প্রভৃতির প্রস্তাবনায় ব্রহ্মগীতিরূপ প্রাচীন প্রবন্ধগীতি অপরাস্তক, উল্লোপ্য, মজ্জক, প্রকরী, উবেণক, সরোবিন্দু, উত্তর, ঋক্, গাথা, পানিক প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। মহাভারতেও একজন যাজ্ঞবল্ক্যের উল্লেখ আছে : “যাজ্ঞবল্ক্যশ্চ সংবাদং জনকশ্চ চ ভারত” (শান্তিপর্ব ২২৩।৩), “যাজ্ঞবল্ক্যেন জনকং প্রতি” (শান্তি ২২৮-৩০১ অধ্যায়) প্রভৃতি। মহাভারত সংকলিত হয়েছিল খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০—খ্রীষ্টীয় ২য়-৩য় শতকের মধ্যে। প্রশ্ন এই যে অধ্যাপক জলি ও ডঃ কানের মতে যাজ্ঞবল্ক্যের অভ্যুদয়কাল যদি খ্রীষ্টীয় ৩য়-৪র্থ শতক হয় তবে খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০ শতকের (মহাভারতে উল্লিখিত) যাজ্ঞবল্ক্য কখনই সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্যের সমসাময়িক নন।

শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্যের শিক্ষাগ্রন্থ নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় সঙ্গীতের যে সকল উপাদানের আলোচনা করা হয়েছে সেগুলি বিশেষ উন্নত যুগের নয়। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় ঋষি গৌতম, গার্গ্য, ভরদ্বাজ প্রভৃতি ঋষিদের নামোল্লেখ আছে,

বৈশ্বাং তু স্বরিতং বিভাভারদ্বাজমুদাতকম্ ।

নীচং গৌতমমিত্যাছর্গার্গ্যং তু স্বরিতং বিহঃ ।

শিক্ষায় সামগানের উপযোগী স্বরাদির আলোচনা আছে ও সেদিক থেকে সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্যের চেয়ে শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য প্রাচীন ও পরবর্তী।

বোলে মনে হয়। অবশ্য বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন যাজ্ঞবল্ক্য নামধারী ব্যক্তি ও গুলী থাকাও অস্বাভাবিক নয়।

যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষাগ্রন্থরচনার তিনটি স্বরের লক্ষণসম্বন্ধে ব্যাখ্যা করেছেন : “অথাত্ৰৈশ্বৰ্যলক্ষণং ব্যাখ্যান্তামঃ”। তিনি উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত তিনটি স্থানস্বরেরও উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে এ’ তিনটি স্বর বৈদিক : “ত এব বেদে বিজ্ঞেয়ান্ধ্র উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ”। তিনি উচ্চাদি তথা উদাত্তাদি স্বরের দেবতা ও স্থান নির্দেশ করেছেন অনেকটা দার্শনিকী মনোবৃত্তি নিয়ে এবং সেগুলি সাধারণের কাছে মনে হবে রূপকের অমূল্যলন। তিনি বলেছেন,

গুরুমুচ্চং বিজ্ঞানীয়াগ্নীচং লোহিতমেব চ ।
 শ্রামং তু স্বরিতং বিদ্যাদগ্নিকৃচ্চশ্চ দৈবতম্ ॥
 নীচং সোমং বিজ্ঞানীয়াং স্বরিতে সবিতা ভবেৎ ।
 উদাত্তং ব্রাহ্মণং বিদ্যাগ্নীচং ক্ষত্রিয়মেব চ ॥
 বৈশ্বং তু স্বরিতং বিদ্যান্তারজামুদাত্তকম্ ।
 নীচং গৌতমমিত্যাহর্গাগ্যং তু স্বরিতং বিদুঃ ॥
 বিদ্যাহুদাত্তং গায়ত্রং নীচং ত্রৈষ্টুভমেব চ ।
 জাগতং স্বরিতং বিদ্যাদেবমেব নিয়োগতঃ ॥২-৫

অপরূপর শিক্ষার সঙ্গে যাজ্ঞবল্ক্যে উল্লিখিত দেবতা, বর্ণ, জাতি প্রভৃতির সাদৃশ্য আছে, কিন্তু ছান্দোগ্য-উপনিষদের (৬।৪।১) বর্ণনার সঙ্গে ঠিক মিল নাই,— যদিও দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গিতে উভয়ের মধ্যে ঐক্য পাওয়া যায়। যাজ্ঞবল্ক্যের বর্ণনা অমূল্যরী দেখি,

স্বর	স্থান	বর্ণ	দেবতা	জাতি	ঋষি	হন্দ
উদাত্ত	উচ্চ	গুরু	অগ্নি	ব্রাহ্মণ	ভরদ্বাজ	গায়ত্রী
অহুদাত্ত	নীচ	লোহিত	সোম (তেজঃ)	ক্ষত্রিয়	গৌতম	ত্রৈষ্টুভ
স্বরিত	মধ্যম	কৃষ্ণ	সবিতা	বৈশ্ব	গার্গ্য	জগতী

কিন্তু ছান্দোগ্য-উপনিষদে (৪।৩।১) দেবতাদের বর্ণের কথা একটু ভিন্নভাবে বলা হয়েছে: “যদগ্রে লোহিতং রূপং তেজসশ্চরুপং, যজুরুঃ তদপাং, যং কৃষ্ণং তদন্নত্,”—অর্থাৎ অগ্নির লোহিত, জলের (অপঃ) শুক্ল ও অন্ন বা পৃথিবীর রূপ কৃষ্ণ। ছান্দোগ্য-অনুযায়ী উদাত্তাদি ঋকের বিভাগ হয়,

অগ্নি (তেজঃ)	অপঃ (বরুণ)	পৃথিবী (অন্ন)
লোহিত	শুক্ল	কৃষ্ণ
অনুদাত্ত (নীচ)	উদাত্ত (উচ্চ)	অন্নিত (মধ্যম)

যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন অগ্নি শুক্ল ও উদাত্ত, সোম (তেজঃ) লোহিত ও অনুদাত্ত এবং সবিতা বা সূর্য কৃষ্ণ ও অন্নিত, কাজেই ছান্দোগ্যে বর্ণিত বিভাগের সঙ্গে ঐ বর্ণনা ঠিক মেলে না। ছান্দোগ্যের ৩।৪।৩ শ্লোকে সোম বা চন্দ্রমাকে আবার তেজঃস্বরূপ চিন্তা কোরে তার বর্ণ নির্ণয় করা হয়েছে লোহিত, সুতরাং ৩।৪।৩ শ্লোক অনুযায়ী বিভাগ হয়,

সোম (তেজঃ)	অপঃ	পৃথিবী
লোহিত	শুক্ল	কৃষ্ণ
অনুদাত্ত	উদাত্ত	অন্নিত

এই বিভাগের সঙ্গে যাজ্ঞবল্ক্যের বর্ণনার অনেকটা সাদৃশ্য আছে, কারণ সোম বা চন্দ্র বৈদিকযুগের গোড়ার দিকে বরুণ, আকাশ, আকাশস্থ সূর্য অথবা পৃথিবীস্থ সূর্য বা অগ্নিরূপে কল্পিত হোত। অপঃ বা সলিল ও বরুণ বা আকাশ এবং সবিতা বা সূর্যকে যাজ্ঞবল্ক্য কৃষ্ণবর্ণ বোলে বর্ণনা করেছেন। ছান্দোগ্যে আছে পৃথিবী কৃষ্ণবর্ণ, সুতরাং এর মধ্যে বিশেষ বৈষম্য নাই, কেননা বৈদিকযুগের গোড়ার দিকে বরুণ বা আকাশ (ঈর্দো) প্রথম দেবতা, পরে হোল পৃথিবী, আকাশ বা ঈর্দো—পুরুষ এবং পৃথিবী—স্ত্রী, সুতরাং পুরুষ-প্রকৃতিরূপে কল্পিত। বাজসনেয়ীসংহিতার (২৩।৪৮) আছে: “ঈর্দো সমুদ্রঃ”,—আকাশ সমুদ্র। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে আছে (১।২৪): “বরুণ আহিত্যঃ”, অথবা শতপথব্রাহ্মণে আছে (৪।২।৪।২৩): “যো বৈ বরুণঃ

সোহাগিঃ", বৃহদারণ্যক-উপনিষদে আছে (১।১।২) : "আপো বা অর্কঃ । ১০
স্বতরাং এক দিক থেকে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যবর্ণিত দেবতা ও বর্ণের সঙ্গে ছান্দোগ্যে
উল্লিখিত দেবতা ও বর্ণের মিল এ'দিক থেকে আছে ।

ব্রাহ্মণসাহিত্য ও উপনিষদের যুগে ত্রিঐবাদের সৃষ্টি হয় । ছান্দোগ্যে
(৬।৪।১) বলা হয়েছে : "ত্রীণি রূপানীত্যোব সত্যম্",—লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণ
এই বর্ণ বা রঙ-তিনটি সত্য, আর অবশিষ্ট সমস্তই বিকৃত বা মিথ্যা ।
প্রকৃতপক্ষে লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণের মধ্যে শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণকে দুটি চরম-
সীমা বলা যায়, কেননা সকল বর্ণের সংমিশ্রণে শুক্ল বা খেত বর্ণের সৃষ্টি এবং
সকল বর্ণ লীন হয় কৃষ্ণবর্ণে । তাই শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণ সর্ববর্ণগ্রাসী, সামান্যরূপী ও
নিত্য । অবশ্য লোহিতকেও উপনিষদকার নিত্য বোলে স্বীকার করেছেন ।
ঋগ্বেদে "লোহিত-শুক্ল-কৃষ্ণাম্" শব্দের উল্লেখ আছে এবং তা থেকে পণ্ডিতগণ
সাংখ্যশাস্ত্রোক্ত সত্ত্ব, রজঃ ও তম গুণ-তিনটির সৃষ্টি স্বীকার করেন ।
ঋগ্বেদের ১০ম মণ্ডল রচনার সময়েই যে ত্রিরূপ তথা ত্রিঐবাদের সৃষ্টি বা বিকাশ
তা স্বীকার করায় আপত্তি নাই । ত্রিঐবাদের যুগে সকল প্রধান বা আদি-
উপাদানকে তিনটি কোরে কল্পনা ও বর্ণনা করা হয়েছে । যেমন মিত্র-বরুণ-
অগ্নি, দ্যৌ-পৃথিবী-অগ্নি, অগ্নি-সোম-সবিতা, লোহিত-শুক্ল-কৃষ্ণ, সত্ত্ব-রজঃ-তম,
দেবতা-অসুর-গন্ধর্ব, ব্রহ্মা-বিষ্ণু-শিব, উদাত্ত-অহুদাত্ত-স্বরিত, ব্রাহ্মণ-ক্ষত্রিয়-বৈশ্য,
গায়ত্রী-ত্রিষ্টুভ-জগতী প্রভৃতি । মোটকথা সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী দর্শন,
ধর্ম ও অধ্যাত্মিকতার পরিবেশ নিয়ে বৈদিক যুগেই জন্মলাভ করেছিল ।
গোত্র, গোষ্ঠী এবং সমাজ (clan and community) সৃষ্টি হয়েছে
বৈদিক যুগের পূর্বে, কেননা মানুষের মনে সংঘবদ্ধতার ভাব তখন স্বদৃঢ়,
কোন-কিছুকে একক হিসাবে চিন্তা করার পক্ষপাতী কেহই নয় । অধ্যাত্ম
ভাবধারার আদিভূমি ভারতবর্ষ । স্বরগুলিকে তাই ভারতবাসী দেবতা,
ঋষি, বর্ণ, ছন্দ, ও জাতি প্রভৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত করেছে । ছান্দোগ্য-
উপনিষদে সাম-উপাসনার বর্ণনা করা হয়েছে ২য় প্রপাঠকের ২৪-৭ম খণ্ড পর্যন্ত
ঠিক এইভাবে কল্পনা কোরে :

হিংকার	প্রস্তাব	উদগীত	প্রতিহার	নিধন
পৃথিবী	অগ্নি	অন্তরীক্ষ	আদিত্য	স্বর্গ
দ্যুলোক	আদিত্য	অন্তরীক্ষ	অগ্নি	পৃথিবী
পূর্বদিকের বায়ু	মেঘোৎপাদক বায়ু	মেঘবর্ষণ	বিদ্যুৎ	জল
বসন্ত	গ্রীষ্ম	বর্ষা	শরৎ	হেমন্ত
ছাগ	মেঘ	গো	অশ্ব	পুরুষ
প্রাণ	বাক্	চক্ষু	কর্ণ	মন

ছান্দোগ্যে ২।১১।১ শ্লোকে মনকে উদীয়মান সূর্য, বাক্কে উদ্ভিত সূর্য, চক্ষুকে মধ্যাহ্নের সূর্য, শ্রোত্রকে অপরাহ্নকালীন সূর্য ও প্রাণকে অন্তোন্মুখ সূর্যরূপে কল্পনা করা হয়েছে। সকল ধারণার মূলেই আদিত্য, সূর্য বা নিত্রকে গ্রহণ করা হয়েছে। দার্শনিক চিন্তাধারার তখন স্বর্ণযুগ। একে বৌদ্ধিক পরিণতির যুগ (intellectual period) বলা যায়। সূতরাং ভারতের নাট্যশাস্ত্রে ও ভারতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে ষড়্জাদি সাত স্বরের যে দেবতা, বর্ণ, ঋষি, স্থান প্রভৃতির কল্পনা করা হয়েছে তা মোটেই নূতন ও বিচিত্র নয়। এ'সবের ধারণা বৈদিক যুগেও মাহুয়ের মধ্যে ছিল, ইঠাৎ নূতন-কিছু কেউ আবিষ্কার করেনি। এই ধারণার বশবর্তী হোয়েই ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য উদাত্তাদি স্থানস্বর-তিনটির দেবতা, বর্ণ, জাতি, ঋষি, ছন্দ প্রভৃতির কল্পনা করেছেন।

যাজ্ঞবল্ক্য ষড়্জাদি সাত স্বরকে গান্ধর্ববেদসম্মত এবং উদাত্তাদি স্থানস্বর-তিনটিকে বৈদিক হিসাবে গণ্য করেছেন : “গান্ধর্ববেদে যে প্রোক্তাঃ সপ্ত ষড়্জাদয় স্বরাঃ, ত এব বেদে বিজ্ঞেয়ান্তয়ঃ উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ”,—অর্থাৎ বেদ তথা বৈদিক গানের উদাত্তাদি তিন স্বরই পরবর্তীকালে ষড়্জাদি সাত স্বররূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। সূতরাং লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের কারণ (cause) উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর। কিভাবে বৈদিক তিন স্থানস্বর থেকে সাত স্বরের সৃষ্টি হোল তার পরিচয় দিতে গিয়ে যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন,

উর্কো নিষাদগান্ধারো নীচাব্ধবভৈবতো ।

শেবাস্ত বরিতা জেয়াঃ বড়্জ-মধ্যম-পঞ্চমাঃ ।

অর্থঃ—

অহুদাত্ত

|
রি, ধ

বরিত

|
স, ম, প

উদাত্ত

|
নি, গ

কিন্তু কি প্রণালীতে (process) লৌকিক সাত স্বর উদাত্তাদি স্থানস্বর থেকে সৃষ্টি হয় তার কোন বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের কথা যাজ্ঞবল্ক্য বলেন নি। তবে লৌকিক সাত স্বরের জন্মকথার অবতারণায় বড়্জাদি স্বর যে বৈদিকস্বের সমান পাবারও অধিকারী একথা যাজ্ঞবল্ক্য প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন। স্বরের পর তিনি মাত্রাপ্রসঙ্গে বলেছেন মাত্রার ধারণার জন্ত সূর্যরশ্মিতে প্রতিভাত অগ্নর প্রতি দৃষ্টিপাত করা উচিত। চারটি অগ্নর সমবায়ে যে চতুরগ্নর সৃষ্টি তাকেই মাত্রা বলে,

সূর্যরশ্মিপ্রতীকাশাং কণিকা যত্র দৃশ্যতে ।

আগবন্ত তু সা মাত্রা মাত্রা তু চতুরাণবা ॥

যাজ্ঞবল্ক্যের এই উপমা ও উদাহরণ অতুলনীয়। মাত্রার আবার বিকাশ ভেদ আছে। আমরা মনের সাহায্যে একটি মাত্র অগ্নর কল্পনা করতে পারি। কণ্ঠে দুটি মাত্রা ও জিহ্বার অগ্রে থাকে তিন মাত্রা। এক মাত্রার নাম হ্রস্ব, দু'মাত্রার সমষ্টি দীর্ঘ, তিনমাত্রার সমষ্টি প্লুত, আর ব্যঞ্জনবর্ণ অর্ধমাত্রা-বিশিষ্ট। যাজ্ঞবল্ক্য পশুপক্ষীর স্বরেও মাত্রাস্থিতির উল্লেখ করেছেন। যেমন নীলকণ্ঠের শব্দ একমাত্রাবিশিষ্ট, কাকের ডাক দুই মাত্রা ও ময়ূরের শব্দ তিনমাত্রায়ুক্ত।

বর্ণ তথা শব্দের লক্ষণসম্বন্ধেও যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় আলোচিত হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন যার প্রকৃতি শাস্ত, দস্ত এবং ওষ্ঠ শোভন ও সূত্রী, যে প্রগল্ভ নয় কিন্তু বিনীত, যে ভীত নয় ও যার শব্দ অহুনাসিক বা নাসিকা থেকে উচ্চারিত হয় না তার শব্দ বা কণ্ঠ স্মিষ্ট। কণ্ঠকে স্মিষ্ট রাখা জন্ত দস্ত ধোত করা উচিত। আত্ম, পলাশ, বিষ প্রভৃতি গাছের ডাল দিয়ে দস্ত ধোত করার নিয়ম। পরে উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর অঙ্গুলি-উত্তোলনের সাহায্যে কিভাবে উচ্চারণ করা উচিত সে সম্বন্ধেও তিনি বলেছেন। উদাত্তাদি

তিনি ও বড়জাদি সাত স্বর ছাড়া বাজবক্য পূর্বাচার্যদের মতো জাত্যাদি আটটি সহকারী স্বরের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

জাত্যোভিনিহিতঃ কৈশ্রঃ প্রলিষ্টঃ তথাহপরঃ ।

তৈরোব্যঞ্জনসংজ্ঞস্ত তথা তৈরোবিরামকঃ ।

পাদবৃত্তো ভবেৎ তদ্বৎ তাথাভাব্য ইতি স্বরাঃ ।

জাত্য, অভিনিহিত, কৈশ্র, প্রলিষ্ট, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য এই আটটি সহকারী স্বর বেদপাঠে ব্যবহৃত হোত, সুতরাং তাদের লক্ষণ দেওয়া হয়েছে। স্পর্শাদি বর্ণগুলির রঙ ও দেবতার পরিচয় আছে। যেমন স্পর্শবর্ণ কৃষ্ণ, অন্তঃস্ববর্ণ কপিল, অহুস্বার পীত, জিহ্বামূলীয় বর্ণ রক্ত। দেবতা ছাড়া বর্ণগুলি পুরুষ, স্ত্রী ও নপুংসক সে-সবেরও বর্ণনা আছে। বর্ণগুলির প্রয়োগপ্রণালীর উল্লেখ আছে। যেমন সিংহ হৃদ থেকে চিৎকার করলে মেঘজন্মুভির শব্দের মতো শোনায়, অথবা ভাদ্রমাসে মেঘ যেমন শব্দ করে, বানরেরা বৃক্ষশাখায় লাফালাফি করার সময় যেমন শব্দ করে তেমনিভাবে শব্দ উচ্চারণ করতে হয়। পারাশরীশিক্ষা, মাধ্যম্ভিনীশিক্ষা প্রভৃতিতেও এ'ধরনের উল্লেখ আছে।

আর একটি বিষয় এ'প্রসঙ্গে উল্লেখ করা প্রয়োজন যে, ঋষি বাজবক্য গাঙ্গর্ববেদের লৌকিক সাতস্বর ও বৈদিক উদাত্তাদি তিন স্থানস্বরের নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু সামগানের ক্রুঠ, প্রথমাদি সাত স্বর বর্ণনা করেন নি।

৩ ॥ মাণ্ডুকীশিকা ॥

মাণ্ডুকী অথর্ববেদীয়া শিকা। ঋষি মণ্ডুক এই শিকা রচনা করেন বোলে
এর নাম ‘মাণ্ডুকীশিকা’। ঋষি মণ্ডুক প্রথমে মাত্ৰাসম্বন্ধে বর্ণনা বা অঙ্কন
করেছেন। তিনি বলেছেন : “তিস্রো বৃত্তিরমুক্তাস্তা ক্রতমধ্যবিলম্বিতা,”—মাত্ৰা
ক্রত, মধ্য ও বিলম্বিতা ভেদে তিন রকম। বেদান্ত্যাসে ক্রত, পাঠের
উপলব্ধিতে বিলম্বিত ও বেদবচনপ্রয়োগের সময় মধ্যমাত্রা বৃত্তি অনুসরণ করা হয়।
এই বৃত্তি পরে সঙ্গীতে ‘লয়’ হিসাবে ব্যবহৃত হয়েছে। ঋষি মণ্ডুক প্রাকপাত্য-
বাগে বিলম্বিত, ঐন্দ্রীবাগে মধ্য ও অগ্নিমানকতবাগে ক্রত বৃত্তির প্রয়োগের কথা
বলেছেন। এরপর স্বরের আলোচনায় বলেছেন : “সপ্ত স্বরাস্ত গীমন্তে
সামভিঃ সামগৈর্বুধৈঃ,”—বিচক্ষণ সামগানকারীরা সাতটি স্বর গানে
(সামগানে) ব্যবহার করেন। সামগানের স্বরসম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

ষড়্জঙ্ঘভগাকারো মধ্যমঃ পঞ্চমস্তথা।

ধৈবতশ্চ নিবাদশ্চ স্বরাঃ সপ্তেহ সামহ ॥

কিছু বৈদিক সামস্বর লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর থেকে ভিন্ন। আচার্য সাহন
সামবেদভাষ্যোপক্রমণিকায় বলেছেন : “সামশব্দবাচ্যস্য গানস্য * * ক্রুড়াভিভিঃ
সপ্তভিঃ অক্ষরবিকারদিভিঃ নিম্পাদ্যতে। ক্রুঃ প্রথমে। দ্বিতীয়তৃতীয়চতুর্থঃ
পঞ্চমঃ ষষ্ঠশ্চেত্যেতি সপ্ত স্বরাঃ”। সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যে তিনি এ’ কথার
উল্লেখ করেছেন। হুতরাং ঋষি মণ্ডুক “সপ্ত স্বরাস্ত গীমন্তে সামভিঃ
সামগৈর্বুধৈঃ” শ্লোকের অবতারণা কোরে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বরের কথা
কেন বোলছেন তা বোঝা কঠিন। ঋষি মণ্ডুক লৌকিক স্বরগুলির পরিচয়
দিয়ে বলেছেন : “ষড়্জে বদতি ময়ূরো” (৯ম শ্লোক), “কণ্ঠাদুত্তীষ্ঠতে
ষড়্জঙ্ঘভস্তথা” (১১শ শ্লোক), পদপ্রভবং ষড়্জঃ” (১৩শ শ্লোক) প্রভৃতি।
উদাত্তাদি স্থানস্বর সম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

উদাত্তচ্চাহুদাত্তশ্চ স্বরিতঃ প্রচিতস্তথা।

চতুর্বিধং স্বরো দৃষ্টঃ স্বরচিন্ত্যাবিশারদৈঃ ॥

উদাত্ত, অহুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচয় এই চার স্থানস্বর। প্রচয় স্বরিতের
অন্তর্ভুক্ত। স্বরগুলির স্থানসম্বন্ধে সচেতন হোয়ে হস্তসঞ্চালনের বিধি ছিল।
বৈদিক যুগে হাতের অঙ্গুলিসংকেত দিয়ে স্বরনির্দেশের নিয়ম ছিল।
বাণী বা কথা উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অঙ্গুলি নির্দেশ করতে হোত : “যথা বাণী

তথা পাণী" অথবা "যত্রৈব তু স্থিতা বাণী পাণিত্ত ত্রৈব ধার্বতে", অথবা "ঋগ্-যজুঃ সামগান্ধীনি হস্তহীনানি যঃ পঠেৎ" প্রভৃতি। যাজ্ঞবল্ক্যশিকার মতো মাণ্ডুকীতেও স্বরনিয়মনের প্রণালী দেওয়া আছে। যেমন দন্তধাবন ও মুখপ্রক্ষালন কিভাবে করতে হয়, প্রাতঃকালে গায়ক ও বেদ পাঠকের কর্তব্য কি প্রভৃতি। শাহু'ল, চক্রবাক, শিখণ্ড, ময়ূর, ব্যজ্র প্রভৃতির শব্দের মতো মাধ্যম্নিনবাগে কিংবা প্রাতে কিভাবে শব্দোচ্চারণ করা উচিত সে সবের পরিচয় দেওয়া আছে। মোটকথা বেদপাঠ ও বেদগান করতে হোলে কিভাবে কর্তব্যের সাধনা করতে হয় শাস্ত্রকারেরা সে'সবের উল্লেখ করেছেন।

শিকার মণ্ডুক অভিনিহিত, প্রস্লিষ্ট, জাত্য, কৈপ্র, পাদবৃত্ত, তৈরোব্যঞ্জন, তিরোবিরাম প্রভৃতি সহকারী সাত স্বরের পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু যাজ্ঞবল্ক্যের সঙ্গে মাণ্ডুকীর পার্থক্য হোল : যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা যেখানে এই স্বরগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে সংখ্যা হিসাবে বলেছে : "অষ্টৌ স্বরাণ প্রবক্ষ্যামি", মাণ্ডুকী সেখানে বলেছে : "সপ্ত স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি" অথবা "তিরোবিরামশ্চ সপ্তমঃ"। পণ্ডিত বালকৃষ্ণ ("সদাশিবতত্ত্বজ্ঞেন বালকৃষ্ণেন ধীমতা") প্রাতিশাখ্য-প্রদীপশিকার বলেছেন : "উদাত্তাদয় পরে সপ্ত,"—উদাত্ত প্রভৃতি তিন অথবা চার স্থানস্বর পরবর্তীকালে অভিনিহিত, কৈপ্র প্রভৃতি সাত স্বরে ("সপ্তস্বরাঃ") অভিযুক্ত হয়েছিল। যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন : "উর্জো নিবাদ-গাঙ্কারো,"—অর্থাৎ উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর থেকে পরবর্তীকালে যজ্ঞাদি সাত স্বর সৃষ্টি হয়েছিল। সুতরাং অজ্ঞমান করা যায় অভিনিহিতাদি সাত অথবা আটটি সহকারী স্বর এবং যজ্ঞাদি সাতস্বর উভয়ই স্থানস্বর উদাত্তাদি থেকে অভিযুক্ত হয়েছে। পণ্ডিত বালকৃষ্ণ 'প্রাতিশাখ্যপ্রদীপশিকা' গ্রন্থে স্বীকার করেছেন কোন কোন মতে তাথাভাব্যকে অষ্টম স্বর হিসাবে গণ্য করা হয় : "কেবাংচিয়ত্তেনাষ্টমস্ত তাথাভাব্যঃ"। অবশ্য ভরষাজকুল-তিলক পণ্ডিত অমরেশ 'বর্ণরত্নপ্রদীপশিকা' গ্রন্থে আট স্বরের প্রামাণ্য স্বীকার করেছেন : "অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি * * জাত্যোহভিনিহিতঃ" প্রভৃতি। পণ্ডিত অমরেশ এই আট সহকারী স্বরের লক্ষণ এবং স্বরূপ বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করেছেন। দৈবজ্ঞ কেশবরাম 'পদাঙ্কশিক্ষা'-গ্রন্থে জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি আটটি স্বরের কথা বলেছেন। কিন্তু পণ্ডিত রামকৃষ্ণ 'স্বরভূমিকা'-গ্রন্থে "পাদবৃত্তস্ত সপ্তমঃ"—সাতটি স্বরের প্রামাণ্য স্বীকার করেছেন। কি জানি কেন পাণিনীশিকার এ'সবই কোন

কিছু মন্তব্য প্রকাশ করেন নি। মোটকথা শিকারীদের ভিতর এই স্বরগুলির সংখ্যানির্ণয় নিয়ে কিছুটা মতভেদ আছে এবং পাঠপ্রয়োগে মনে হয় সম্প্রদায়ভেদ ছিল।

নারদীশিকার (পৃ. ৪০৭) পশুপক্ষীর ধ্বনির মধ্যে স্বরবিভাগ আছে বোলে উক্ত হয়েছে। মাণ্ডুকীশিকার (পৃ. ৪৬০) বলা হয়েছে,

যত্বে বদতি ময়ূরো গাভো রত্নচি চৰ্ঘভঃ ।

অজা বদতি গাক্ষারো ক্রৌঞ্চনাদন্ত মধ্যমে ।

পুষ্পাধারণে কালে কোকিলঃ পঞ্চমে স্বরে ।

অবন্ত ধৈবতে গ্রাহ কুল্লরন্ত নিবাদবান্ ॥

ভিন্ন ভিন্ন গ্রন্থে শ্লোকের বাচনিক অভিব্যক্তি ভিন্ন হোলেও ভাব এবং অর্থের দিক থেকে সকলে মাণ্ডুকীর সমশ্রেণীয়। সঙ্গীতদর্পণ, সঙ্গীত-রত্নাকর এবং প্রাতিশাখ্য প্রভৃতিতেও ঐভাবে পশুপক্ষীর শব্দের মধ্যে স্বরবিভাগের কথা আছে। এথেকে স্বরের পরিপূর্ণ বিকাশের প্রমাণ পাওয়া যায়। যদিও বর্তমানে যেভাবে আমরা স্বরের প্রয়োগ করি তার সঙ্গে এর সাদৃশ্য নেই তথাপি ক্রটির পরিবর্তন করলে হয়তো স্বরসাম্য পাওয়া যেতে পারে। কিন্তু এই শ্লোকগুলি স্পষ্ট প্রমাণ করে যে, সে যুগে স্বরের মান (standard) যথাযথভাবে নির্ধারিত হয়েছিল। তখনো সাধারণভাবে সেই মানকে অনুসরণ করা হোত। স্বরসংস্থানের পরিচয় দেবার উদ্দেশ্যে উদাহরণস্বরূপ পশুপক্ষীর স্বরের নির্দেশ দেওয়া হোয়েছে বোলে মনে হয়। কাজেই মনে হয় স্বরের বিকাশ ঘটেছে শিকায়ুগের বহুপূর্বে এবং ক্রমবিকাশের মাধ্যমে ধীরে ধীরে তা সম্পূর্ণতা লাভ করেছে যার জন্ত সম্ভবপর হয়েছে ঐ মিল খুঁজে বার করা।

এগুলি থেকে আবার মনে হয় মানুষের মনে স্বরের ছাঁড়ান লাগে পাখীর গান তথা প্রকৃতির সঙ্গীত থেকে আর তা থেকে তার মনে স্বর-বিভাগের চিন্তার উদয় হয়। মানুষের চেয়ে পশুপক্ষীদের আওয়াজে স্বরের বিকাশ অনেক স্পষ্টতর—মানুষের কথা বলার বা কান্নার মধ্যে যা খুঁজে পাওয়া কঠিন। সঙ্গীতের কথা বললুম না, কারণ স্বর বা গান পাখীর মধ্যে যেমন সাবলীল ও স্বতঃস্ফূর্ত—তেমনি অপরিহার্য। তাদের গান বা ডাকের মধ্যে স্বরের স্তর এবং ক্রমপরিণাম যেমন প্রকট হোয়ে ওঠে তেমনটি মানুষের কথা বলার ভিতর হয় না। গান মানুষের জন্মগত নয়। কোন শিশু গান শোনার

আগে গান গাইতে পারে না—‘হরবোলা’ যেরকম কথা বলতে পারে না না শুনলে। কিন্তু কোকিলের গান শোনার প্রয়োজন হয় না। কাকের বাসায় জয় ও পরিপুষ্ট হওয়া সত্ত্বেও কোকিল গান গেয়ে ওঠে তার স্বরবিকাশের সাথে সাথে, কাকের ডাকের অনুকরণ করে না। তাই কবিগুরু উক্তি পাই,
 পাখীয়ে দিয়েছ গান, গায় সেই গান,

তার বেশী করে না সে দান।

আমারে দিয়েছে স্বর, আমি তার বেশী করি দান,

আমি গাই গান।

এই কবিতা আমাদের কাছে একটি পরমসত্যের দ্বার উদ্ঘাটন করে বোলে মনে হয়। প্রাণীতত্ত্ববিদদের মতে জীবজগতে মানুষের আবির্ভাব হয়েছে সৃষ্টির শেষ অবধি। সুতরাং মানুষের আগে এসেছে পশুপক্ষী, তাদের স্বর ও বোধহয় তাদের স্বর নিয়ে, কাজেই বলতে হয় মনুষ্যপূর্ব যুগেও সঙ্গীতের সাধনা ছিল, মানুষ এসে তাতে বোগ দিয়েছে—বৃদ্ধি করেছে তার গতি। জগতের প্রতিটি আদিসম্পদের মতো সঙ্গীতসম্পদ ছিল সঞ্চিত প্রকৃতির ভাণ্ডারে। তার শব্দভাণ্ডারের মধ্যে মিশেছিল সঙ্গীত ওতঃপ্রোতভাবে, আর স্বরের স্তর ছিলো জাগরূক স্পষ্ট রূপ নিয়ে। তার অক্ষর ভাণ্ডারের সঞ্চিত ধ্বনি প্রতিধ্বনিত হয়েছে জলপ্রপাতের প্রচণ্ড ঝংকারে, পূর্ণ করেছে পর্বতগহ্বর মহাওকার নামে। তার সঙ্গীত মুখরিত হয়েছে বনমর্মরে, জেগেছে ঝরগার কলধ্বনে। পাখীর কাকলিতে পেয়েছে মুক্তি গান সম্পূর্ণ রূপ নিয়ে। মানুষ তাকে চিনেছে, তাকে জেনেছে, তাকে লভেছে যুগ-যুগান্তের সাধনায়। প্রকৃতির সম্পদকে সে খুঁজে বার করেছে, তাকে গ্রহণ করেছে, তার রূপ দিয়েছে বড়জোর, সৃষ্টির কথাই ওঠে না। স্বরের দিক থেকেও তাই বলতে হয় মানুষ স্বরকে শুধু ভাগ করেছে, নামের বাঁধনে বেঁধেছে তার সন্ধান পেয়ে, কিন্তু স্বরকে সৃষ্টি করার দৃষ্টি ও অবকাশ তার মেলেনি। সে কেবল শুনেছে, জেনেছে আর শুনিয়েছে।

ময়ূরের স্বর, গাভীর স্বর, ছাগের স্বর প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন স্বরের মধ্যে যে পার্থক্য তার তাৎপর্যকে গ্রহণ কোরে মানুষের শ্রবণেন্দ্রিয় তাকে দিয়েছে স্বরসংস্থাপনে বৈচিত্র্যের ধর। মানুষ তার মেধাবলে বুঝতে পেরেছে ময়ূরের স্বর ও গাভীর স্বর এক নয়। দেখেছে তার নিজের কণ্ঠে এক এক সময় যে এক এক স্বরের উদ্ভব হয় তারাও এক নয়। প্রকৃতির ঐ বিচিত্র স্বরের সঙ্গে স্বর মেলাতে হোলে তাকেও বিচিত্রভাবে স্বরবিশ্লেষণ করতে হয়।

এভাবে এসেছে স্বরের সংজ্ঞা। পরিবর্তনশীল কালের প্রভাবে স্বরের বিকৃতি বা পরিবর্তন ঘটায় ফলে আমরা আজকের স্বরগ্রামের সঙ্গে সেদিনকার স্বরগ্রামের যথাযথ মিল পাচ্ছি না, আর সেজন্য মনুষ্যের অস্তিম্বরের সঙ্গে আমাদের যড়্জের যোগ হয়েছে ছিন্ন ও যার জন্ত এই বিভ্রাটের হয়েছে সৃষ্টি। তবু মনুষ্যের কেকারবের মধ্যে ‘পা—সাঁ’ এই ধ্বনির সাদৃশ্য পাওয়া যায় বোলে মনে হয়। ‘সাঁ গাঁ মা, পা গাঁ’—এভাবে স্বরবিজ্ঞান কোরে কোকিলের ডাকের অনেকটা অনুকরণ করা যায়। হাতির ডাকের মধ্যে নিবাদের তীব্রতার আমেজ খুঁজে পাওয়া একেবারে কঠিন নয়। বিভিন্ন ক্রতির প্রয়োগের সাহায্যে এভাবে মেলাতে পারলে অনেক স্বরে সঙ্গেই হয়তো পশুপক্ষীদের আওয়াজের মিল পাওয়া যায়। এদিক থেকে বিচার করলে স্বর কবে সৃষ্টি হয়েছিল এ’প্রশ্ন সম্ভবত অবাস্তব হোয়ে পড়ে। মোটকথা মাণ্ডুকীশিকাকার অপরাপর আচার্যদের মতো সঙ্গীতের ক্ষেত্রে ভারতীয় মনীষার অন্তর্দৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন।

কিন্তু প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য শব্দতত্ত্ববিদদের অনেকে পশুপক্ষীদের স্বর বা শব্দের অনুকরণে সঙ্গীতিক স্বরের সৃষ্টি স্বীকার করেন না। চার্লস ডার্কইন ও তাঁর কয়েকজন অনুগামী মাত্র পশুপক্ষীদের শব্দ থেকে অর্থাৎ শব্দের অনুকরণে সঙ্গীতিক স্বরের সৃষ্টির কথা বলেছেন (“attributed song to the imitation of animal cries in the mating season”)। কিন্তু রুশো, হার্ডার ও স্পেন্সার প্রভৃতি দার্শনিকেরা একথা স্বীকার করেন নি। তাঁরা বলেছেন শব্দোচ্চারণে বা কথাবার্তায় উচ্চ স্বরের ব্যবহার থেকে সঙ্গীতসৃষ্টি সম্ভব হয়েছে। মরিয়াস স্কিনাইডার আদিম যুগের সঙ্গীতগ্রন্থে পশুপক্ষীদের ডাকের অনুকরণকে যুক্তিযুক্ত বলেছেন তাদের স্বীকারের বেলায়, তবে সঙ্গীতের সৃষ্টি ঠিক তা থেকে হয়েছে কিনা বলা কঠিন। তিনি বলেছেন : “At any rate imitation among primitive people is a form of mystic participation which enables a man in everyday life to ‘invoke’ and entice a natural object and by adapting himself to it, to subjugate it or assimilate it to himself—an end unattainable by force”। হার্বার্ট স্পেন্সারের মতে মানুষের আভ্যন্তরিক প্রবৃত্তি বা চেটাই সঙ্গীতে স্বরসৃষ্টির কারণ আর কথার উচ্চারণভঙ্গি শব্দভারতম্য সৃষ্টি করেছে কথার ও গানে।

যদি মণ্ডক স্বরগুলির বর্ণ, স্থান প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। যেমন ষড়্জের বর্ণ পদ্মপত্রের মতো, ঋষভের শুকপিপ্পর, গান্ধার কনক বা স্বর্ণাভ, মধ্যম কৃষ্ণ, পঞ্চম কুম্ভ, ধৈবত পীত ও নিষাদ সর্ববর্ণযুক্ত। পুনরায় ক্রুঠ বাহুক্রুঠে, মধ্যম অক্রুঠে, গান্ধার প্রাদেশে, মধ্যম মধ্যমাক্রুঠিতে, ষড়্জ অনামিকার, ধৈবত কনিষ্ঠায় ও নিষাদ কনিষ্ঠাক্রুঠির নীচে। মণ্ডক লৌকিক স্বরের আলোচনার হঠাৎ কেন ক্রুঠ এই বৈদিক সামস্বরকে গ্রহণ করলেন তা বলা কঠিন, অথচ তিনি ঋষভের কোন পরিচয় দেন নি, অথবা ক্রুঠ বলতে তিনি ঋষভকে গ্রহণ করেছেন কিনা বলা কঠিন। কিন্তু তা যুক্তিযুক্ত নয়। তারপর স্বরের বর্ণ-কল্পনাও কিছু অলৌকিক বা অস্বাভাবিক নয়। স্বর কম্পনের সমষ্টি। বর্ণও তাই। বিজ্ঞানেও স্বরের বর্ণ (রঙ) স্বীকৃত হয়েছে।

৪ ॥ বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিক্ষা ॥

‘বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিক্ষা’ বা ‘অমরেশীশিক্ষা’ গ্রন্থখানি ভরদ্বাজবংশের আচার্য অমরেশ বৈদিক প্রাতিশাখ্য অনুসরণ কোরে রচনা করেছিলেন পরবর্তীকালে। এই শিক্ষা যাজ্ঞবল্ক্য, লোমশী, মাণ্ডুকী ও এমন কি নারদীয় চেয়ে আধুনিক বোলে মনে হয়। আচার্য অমরেশের উদ্দেশ্য ছিল বেদপাঠ যখন জ্ঞান-সংগ্রহের জন্য অপরিহার্য তখন তার পাঠশুদ্ধি ও বর্ণজ্ঞান প্রয়োজন এবং তারই জন্য এই শিক্ষা রচিত। অমরেশ বলেছেন (৩-২ শ্লোক),

বালানাং পাঠশুদ্ধ্যর্থং বর্ণজ্ঞানাদিহেতবে ॥

× × ×

স্বরসংস্কারয়োর্বোদে নিয়মঃ কথিতো যতঃ ।

ততো বিচাধ্য বক্তব্যো বর্ণসংঘাতোত্তমঃ ॥

মন্ত্ৰো যঃ স্বরতো হীনো বর্ণতো বাহপি কুত্রচিৎ ।

নিফলং তং বিজ্ঞানীয়াত্তথৈবাণ্ডভসূচকম্ ॥

বেদস্তাধ্যয়নাকর্মঃ সম্প্রদানান্তথা শ্রুতেঃ ।

বর্ণশোহঙ্করণশো জ্ঞানাদ্বিভক্তিপদশোহপি চ ॥

স্বরো বর্ণেহঙ্করণং মাত্রা তৎপ্রয়োগার্থং এব চ ।

মন্ত্ৰং জিজ্ঞাসমানেন বেদিতব্যং পদে পদে ॥

স্থানং চ করণং মাত্রা সম্যগ্ভ্কারণং তথা ।

যো ন বেদ স নিল্লজঃ পাঠামৌতি কথং বদেৎ ॥

বেদপাঠে স্বর, মাত্রা, স্থান, করণ, উচ্চারণশক্তি (intonation) প্রভৃতির প্রয়োজন এবং সে’সবের নির্ধারণব্যাপারেও প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির উপযোগিতা।

শিক্ষা সাধারণভাবে ৩২খানি আমরা ছাপায় অঙ্করে পাই। সেগুলি হোল : যাজ্ঞবল্ক্য, বাসিষ্ঠী, সঠিক কাত্যায়নী, পারাশরী, মাণ্ডব্য, আমোঘা-নন্দিনী, লঘুমোঘানন্দিনী, মাধ্যন্দিনী, লঘুমাধ্যন্দিনী, অমরেশী, কেশবী বা সঠিক কেশবী, তৎকৃতপদ্মাস্ত্রিকা, মল্লশর্ম, স্বরাত্মক, বোড়শশ্লোকী, অবমান-নির্ণয়, স্বরভক্তিলাক্ষণ, ক্রমসঙ্কলন, মনঃসার, প্রাতিশাখ্যপ্রবীণ, বেদস্বরপরিভাষা, বেদপরিভাষাকারিকা, বহুব্রীধান, স্বরাষ্টক, ক্রমকারিকা, পাণিনীয়, পাণিনীয়-শিক্ষাপ্রকাশটীকা, নারদীয়, গৌতমী, লোমশী, মাণ্ডুকী ও অববর্ণণ্যরিশিষ্টম্ ।

এদের মধ্যে শিক্ষাপ্রকাশ, যাজ্ঞবল্ক্য, পাণিনীয়, মাণ্ডুকী, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা বা অমরেশী ও বিশেষভাবে নারদীয় শিক্ষাগুলি বর্তমান সঙ্গীতিক জ্ঞানের পক্ষে উপযোগী। বর্ণরত্নপ্রদীপিকায় বর্ণ, স্বর, অক্ষর, মাত্রা, পদ, স্থান, করণ প্রভৃতির বিশেষভাবে উল্লেখ আছে। তিনি বেদপাঠে এগুলির প্রয়োজনীয়তা প্রমাণ করার প্রসঙ্গে একথাই বলতে চেয়েছেন স্তোত্রে, স্তবে, পাঠে বা গানে বৈদিক ও লৌকিক স্বর, হ্রস্ব দীর্ঘ গুণতাদি মাত্রা, মন্ত্র মধ্য তারাদি স্থান, স্বর ও মাত্রানির্দেশের জন্তু হস্ত বা অঙ্গুলিকরণ প্রয়োজন। অমরেশ বলেছেন শব্দের অর্থনির্ণয়কারীদের মতে ২১টি স্বর : “একবিংশতিকচ্যন্তে স্বরাঃ শব্দার্থচিস্তকৈঃ”। ক-কার থেকে ম-কার পর্যন্ত ২৫টি স্পর্শবর্ণ। তাছাড়া শ ব স এবং অহ্‌স্বার, বিসর্গ, জিহ্বামূলীয়, উপস্থানীয় প্রভৃতি বর্ণ আছে। পাঠে ও স্বরের উচ্চারণে বর্ণের রূপ ও প্রকৃতি সম্বন্ধে পাঠক ও গায়কের জ্ঞান থাকা উচিত এবং তারই জন্তু শিক্ষাগুলি বর্ণের পরিচয় দিয়েছে। শিক্ষাকারের মতে একমাত্রাবিশিষ্ট বর্ণ হোলে তা হ্রস্ব, দ্বিমাত্রায়ুক্ত দীর্ঘ, ত্রিমাত্রাবিশিষ্ট গুণত এবং ব্যঞ্জনবর্ণের অর্দ্ধমাত্রা। যেমন,

একমাত্রো ভবেজ্জ্জ্বো দ্বিমাত্রো দীর্ঘ উচ্যতে।

ত্রিমাত্রস্ত গুণতো জ্যেয়ো ব্যঞ্জনং চার্কমাত্রিকম্ ॥

তদর্দ্ধমণু তস্তার্কং পরমাণুভিধীয়তে।

স্থান আটটি : উর, কণ্ঠ্য, শির, জিহ্বামূল, দন্ত্য, নাসিকা তালু ও ওষ্ঠ্য। আটটি স্থানে বাতাস আহত হোয়ে আট রকম শব্দের বা স্বরের সৃষ্টি করে। কণ্ঠগত শব্দ বা স্বরই গানের বিশেষ উপযোগী। কিন্তু তাহোলেও শব্দের স্থানবিশেষের জন্তু উচ্চারণভেদ হয় এবং সেই উচ্চারণভেদের সঠিক জ্ঞানের জন্তু স্থানগুলির অবস্থান ও প্রকৃতি আমাদের জানা উচিত। অমরেশ বলেছেন : “অঠৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি”,—অর্থাৎ স্বর আটটি। কোন কোন শিক্ষাকারের মতে সাতটি স্বর এবং সে সম্বন্ধে পূর্বে আলোচনা করেছি। অমরেশের আট স্বর হোল জাত্য, অভিনিহিত, কৈপ্র, প্রল্লিষ্ট, তৈরোবিরাম, পাদবৃন্ত ও তাধাভাব্য। তবে অমরেশ স্বরের আলোচনায় কেন বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক বড়্‌জাদি স্বরগুলির কোন পরিচয় দেন নি তা রহস্যজনক। যদি মনে করা যায় অমরেশের সময়ে বা তৎপারীক্ষিত সমাজে বৈদিক স্বরের প্রচলন ছিল না, কিন্তু তা ঠিক নয়, কেননা বৈদিক যুগের গোড়ার দিকে পাঠে ও গানে স্বরের প্রচলন থাকলেও বৈদিক স্বরপ্রসঙ্গে তাদের প্রকৃতি ও

রূপ আলোচনা করা উচিত। তবে যদি মনে করি জাত্যাঙ্গি সাত বা আট স্বরের অঙ্কন বৈদ্যপাঠে ছিল এবং অমরেশ্বর উদ্দেশ্য বৈদ্যপাঠের নিয়মন করা, হুতরাং শিক্ষার উদ্দেশ্যে জাত্যাঙ্গির মাত্র পরিচয় দান করা, কিন্তু একথাও মনে করা ঠিক তবে হবে না। অমরেশ্বর বৈশিষ্ট্য যে তিনি বৈদ্যপাঠের জাত্যাঙ্গি স্বরগুলির আন্তর লক্ষণ ও তাদের নামের সার্থকতার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন (৬০-৬৩ শ্লোক),

এষা জাত্যামৃত্যামকারো নীচ এব চ।

মুপ্যতে সন্ধিকার্ধে যন্ত চাভিনিহিতং বিহুঃ।

* * *

উচ্চঃ পূর্বঃ পরো নীচ ইকারোহন্তোহসঙ্গতঃ।

প্রলিষ্টঃ সস্বরো ক্ষেয়ঃ স্রুচীবাভীকৃতীয়াথা।।

এভাবে তিনি আট স্বরের সার্থকতা দেখিয়েছেন। জাত্যাঙ্গি কোন্ কোন্ স্বর উচ্চ, নীচ ও মধ্য তথা তার মজ্জ ও মধ্য হবে তারও তিনি পরিচয় দিয়েছেন : “জাত্যাভিনিহিতকৈপ্রলিষ্টাঃ স্বরিতা ইমে”। তাছাড়া স্বরগুলি ঋজু বা সরল কিংবা বক্র হবে তারও তিনি উল্লেখ করেছেন : “জাত্যাভিনিহিতঃ কৈপ্র প্রলিষ্ট চতুর্থকঃ, এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে দৃষ্টোদাস্তং পূরঃস্থিতম্”। বর্তমান সঙ্গীতপদ্ধতিতেও এই ধারার অতীবর্তন দেখা যায়, কারণ গমক, মীড়, কৃন্তন, কম্পন প্রভৃতি স্বরোচ্চারণের বেলায় এখনো ব্যবহৃত হয়। বৈদিক পাঠের সময় শিক্ষাকার বলেছেন বাজসনেয়ক মন্ত্রোচ্চারণের রীতিসম্বন্ধে বাজবল্য উল্লেখ করেছেন উচ্চ, নীচ ও মধ্য এই তিন স্বরের ব্যবহার হবে : “স্বর উচ্চঃ স্বরোঃ নীচঃ স্বরঃ স্বরিত এব চ”। স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণ-দুটির উচ্চারণে এবং ব্যবহারেও তিনি তাদের ভেদের কথা উল্লেখ করেছেন, কেননা বৈদ্যপাঠে এবং গানে স্বর ও ব্যঞ্জন এই দু’রকম বর্ণের ব্যবহার হয়। পদ ও প্রত্যয়প্রসঙ্গে, শাকটায়ন, শাকল্য, শৌনক প্রভৃতির মধ্যে মতভেদের উল্লেখ আছে। যেমন শাকটায়ন বলেছেন প্রত্যয়ের সর্বগত হবে, শাকল্যের মতে অবিকার হবে ইত্যাদি। অবশ্য শাখা ও সম্প্রদায়ভেদে পদে স্বরপ্রয়োগের ভিন্নতা বৈদিক যুগে ছিল, শিক্ষাকার তার নির্দেশ দিয়েছেন মাত্র।

অমরেশ্বরকে ‘যম’ বলেছেন : “যমোৎপত্তির্ববেত্তজ” (১৭৫ শ্লোকঃ) এবং বলাও স্বাভাবিক। স্বরের মধ্যে তিনি সঙ্গাতীয় ও বিজাতীয় দু’রকম স্রুতি উল্লেখ করেছেন : “স্বরমধ্যে সঙ্গাতীয়ে বিজাতীয়ে স্রুতিঃ”। তাছাড়া

আখ্যাত, নিপাত, উদাত্তাদি স্বর প্রভৃতির বর্ণ বা শ্রেণী, ছন্দ, দেবতা প্রভৃতিরও নির্ণয় করা হয়েছে। যেমন ভার্গব, বারব্যম্ প্রভৃতি আখ্যাত, কান্তপ, বাকপ প্রভৃতি নিপাত। উদাত্ত ব্রাহ্মণ, ভরষাক ঋষি ও গায়ত্রীছন্দ, নীচ বা অমৃদাত্ত কত্রিয়, গৌতম দেবতা ও ত্রৈষ্টুছন্দ, ঋষিত বৈশ্ব, গার্গ্য মূনি ও জাগতীছন্দ একথাও তিনি বলেছেন। উদাত্তের গায়ত্রীছন্দ ব্রহ্মসাধনে, অমৃদাত্তের ত্রৈষ্টুছন্দ অঘনাশনে এবং ঋষিতের জাগতীছন্দ শক্রনাশনে প্রযুক্ত হয়। যেমন,

উদাত্তং ব্রাহ্মণং বিজ্ঞাত্যব্রাহ্মণঃ ঋষিস্ততঃ ।

গায়ত্রং চ ভবেচ্ছন্দো নিয়োগো ব্রহ্মসাধনে ॥

নীচং তু কত্রিয়ং প্রাহগৌতমোহস্ত চ দেবতা ।

ছন্দঃত্রৈষ্টুভমেবাস্তু বিনিয়োগাঘনাশনে ॥

ঋষিতঃ বৈশ্বমেবাহুমূর্নির্গার্গ্যোহস্তকীর্তিতম্ ।

জাগতং তু ভবেচ্ছন্দো নিয়োগঃ শক্রনাশনে ॥

অমরেশের মতে উদাত্তাদি তিন স্বরের (মস্ত্রের) গুপ্তরহস্ত তিনি উদ্ঘাটন করেছেন : “এবা মস্ত্ররহস্তম্ মজ্জ্বষোদ্ঘাটিতা ময়া”। এই রহস্তের সমাধানে সাধক ব্রহ্মলোকে মহিমান্বিত হন : “ব্রহ্মলোকে মহীয়তে” ।

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় পাঠে বা গানে আত্মাদয়িক ও অভিচারিক এই উভয় প্রয়োগ বা কর্ণের প্রচলন বৈদিক যুগেও ছিল, কেননা তা না হোলে অমরেশ শিক্ষার আলোচনার এসকল প্রসঙ্গের উল্লেখ করতেন না। সঙ্গীত-মকরন্দে নারদ ও সঙ্গীত-রত্নাকরে শাক্তদেব তানলক্ষণে আত্মাদয়িক ও অভিচারিক উভয় কর্মে বিভিন্ন তানপ্রয়োগের কথা উল্লেখ করেছেন এবং সে-সম্বন্ধে পরে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করতে চেষ্টা করব। অথর্ব-পরিশিষ্টেও অধরণের উল্লেখ আছে : “অভিচারস্ত কল্পস্ত শাস্তিকল্পস্তথাহপরঃ” । অবশ্য অথর্ববেদে মারণ, উচ্চাটন, বশীকরণ প্রভৃতি অভিচারিক ক্রিয়াকর্মেই উল্লেখ আছে। অথর্বপরিশিষ্টে ব্রাহ্মী, রোদ্রী, বাক্ণী, কোবেরী কোমারী, গাক্কারী প্রভৃতি দেবতাগণের উদ্দেশে আহুতিদানের প্রসঙ্গে শাস্তি ও অভিচারকর্মের উল্লেখ করা হয়েছে। হুত্তরাং শিক্ষাকারের নির্দেশ থেকে বোঝা যায় বৈদিক অমৃদাত্ত, ঋষিত ও উদাত্ত স্বর-তিনটির প্রয়োগ বেদপাঠে ও গানে ব্যবহার হোলেও তাদের প্রয়োগে ভাল ও মন্দ দু’রকম ফলই পাঠক ও গায়কেরা পেতেন। গৃহবাসীরা বেদপাঠে ও গানে কামনা-

পরিপূরণের আশা নিয়ে যখন স্বরপ্রয়োগ করতেন তখন শান্তি ও অশান্তি দু'রকম ফল লাভ করতো আর অরণ্যচারী নিকামীরা গানে উদাত্তাদি স্বরের প্রয়োগে একমাত্র কল্যাণ ও প্রশান্তি লাভ করতেন।

পুনরায় আত্মায়িক ও আভিচারিক কর্ম (বাগকর্ম) বৈদিক যুগে যেমন ছিল, বৈদিকোত্তর যুগেও তেমনি। প্রাতিশাখ্যকার বলেন উদাত্তাদি স্বর পাঠক, গায়ক ও বাগকারীর শুভ ও অশুভ তথা আত্মায়িক ও আভিচারিক ফল সৃষ্টি করে। কর্ম করলে তার ফল অবশ্যস্বাবী। বাগবজ্জ মাহুকের হিতকারী, কিন্তু কতকগুলি বাগ অমঙ্গল অভিপ্রায়যুক্ত হোলে অনিষ্টজনক ফল প্রসব করে। অথর্বপরিশিষ্টে বলা হয়েছে : “অভিচারস্ত কল্পস্ত শান্তিকল্পস্তথাহপরঃ”। এই শ্লোকাংশ থেকে জানা যায় সর্বাঙ্গযুক্ত বাগ মঙ্গল ও অমঙ্গল দু'রকম ফল সৃষ্টি করে। আচার্য অমরেশ বলেছেন : “বিনিয়োগাৎস্বনাশনে”, “স্বরিতং তু ভবেচ্ছন্দো নিয়োগঃ শক্রনাশনে” প্রভৃতি। উদাত্তাদি স্বরে আবৃত্তি করা হোলে তা পাঠ, আর উদাত্তাদি স্বরে মন্ত্র গান করা হোলে তা গান। পাঠ ও গান এই উভয়ে শুধু উদাত্তাদি কেন, ক্রুটিদি স্বরের প্রয়োগকৌশলও ভাল অথবা মন্দ ফল সৃষ্টি করতো। অবশ্য পাঠক ও গায়কের কামনা, ভাবনা ও প্রয়োগচাতুর্ষ ভাল ও মন্দ ফলসৃষ্টির প্রতি কারণ। বাগকর্মে যে অপূর্ব সৃষ্টি হোত তার নাম প্রভাব নয়, তার নাম শক্তি। অদৃষ্ট শক্তি আত্মার মধ্যে উৎপন্ন হয় না, হয় বাগাচুর্জানকারীর মধ্যে। ভারতীয় দর্শনে ‘আত্মা’-শব্দ একটি নির্দিষ্ট অর্থবিশিষ্ট—যদিও সাধারণভাবে ভুলবশতঃ অনেকে ব্যবহার করি একে কোন ব্যক্তির পরিবর্তে।

কুমারিল মীমাংসাদর্শনে ও শবর-স্বামী ভাষ্যে বিচিত্র যুক্তির অবতারণা কোরে অপূর্বশক্তিটির ব্যাখ্যা করেছেন। প্রকরণপঞ্জিকায় অপূর্বের সঙ্গে সঙ্গে নিয়োগশব্দেরও ব্যবহার আছে। প্রভাকরসম্প্রদায় ‘নিয়োগ’-শব্দের ব্যবহার করার পক্ষপাতী এবং ভট্টসম্প্রদায় ‘অপূর্ব’ পরিভাষার সমর্থক। প্রভাকরসম্প্রদায়ের মতে নিয়োগ শব্দ যজ্ঞফলের সঙ্গে সঙ্গে আরও কোন কিছু ফলের জ্যোতনা করে আর তার জন্ত কুমারিলের শক্তি, সংস্কার প্রভৃতি উপাদান তাঁরা স্বীকার করেন না। কিন্তু বিচারের পরিপ্রেক্ষিতে অপূর্ব ও নিয়োগ সমান অর্থের প্রকাশক। শালিকানাথ এই দুটি শব্দের সমাহার করার জন্ত ‘অদৃষ্ট’ নামক আর একটি শক্তি স্বীকার করেছেন। তিনি বলেন অপূর্ব সৃষ্টি হোলেই যে স্বর্গফল দান করবে এমন কোন নিয়ম

নেই। তাই অদৃষ্ট নামক আর একটি সহকারী শক্তি স্বীকার করা দরকার—
যাকে যার কোরে অপূর্ব স্বর্গফল দান করতে সমর্থ হয়। শ্রায়মালাবিস্তরে
এ’সম্বন্ধে দুই বিচার আছে। শ্রায়মালাবিস্তরকার মোটাতুটি পাঁচটি
বুক্তির মাধ্যমে অপূর্বশক্তির সার্থকতা প্রমাণ করতে চেয়েছেন। তিনি
বলেছেন : (১) প্রথমত—এমন যদি বাক্য থাকে ‘স্বর্গকাম যজ্ঞেত’ তাহোলে
বুঝতে হবে যজ্ঞ বা সান্ত্বিক যাগকর্ম সেখানে স্বর্গপ্রাপ্তির প্রতি কারণ ;
(২) দ্বিতীয়ত—যাগকর্ম সমাপ্ত হোলে ফল (অপূর্ব) সৃষ্টি হয় কি কোরে ;
(৩) তৃতীয়ত—তার উত্তরে বলা যায় অপূর্ব নামে একটি শক্তির বিকাশ
হয় এবং সে শক্তিই স্বর্গপ্রাপ্তি সাধন করে ; (৪) চতুর্থত—আবার হয়তো
প্রশ্ন হোতে পারে তাহোলে সেই শক্তি বা অপূর্ব সৃষ্টি হয় কোথা থেকে ;
(৫) পঞ্চমত—অপূর্বশক্তির বিকাশ হয় যাগসাধন থেকে ।

অপূর্ব ফলাপূর্ব, সমুদায়াপূর্ব, উৎপত্ত্যাপূর্ব ও অজ্ঞাপূর্বভেদে চার রকম।
‘ভাবার্থাধিকরণ’ গ্রন্থে ‘ধর্ম’-শব্দের সঙ্গে অপূর্বের সম্পরিসক্ত রূপের পরিচয়
দেওয়া হয়েছে। তাছাড়া ক্রিয়াহিসাবে বিধি ও ভাবনার সঙ্গে অপূর্বশক্তি
যুক্ত। ‘ভাবনা’ বলতে অর্থভাবনা। যজ্ঞীয় কর্মে অর্থভাবনা তথা স্বর্গার্থভাবনা
থেকে অপূর্ব সৃষ্টি সম্ভব এবং তা অদৃষ্ট ও অসাধারণরূপে পরিগণিত হোলেও
আমরা ধরে নিতে পারি অপূর্ব একটি বিশেষাত্মী (transcendental) রূপ
গ্রহণ কোরে আবির্ভূত হয় ও সেই অপূর্ব স্বর্গফল দান করে। সুতরাং
যে যাগে স্বর্গফল লাভ হয় সেই যাগ আত্মাদয়িক কর্ম। তারপর অর্থভাবনা
ব্যতীত কোনদিন নিরর্থক কর্ম অসৃষ্টিত হয় না। তাই স্বর্গকামনা কোরে যেমন
আত্মাদয়িক কর্মরূপ যজ্ঞাহুষ্ঠান করার রীতি ছিল, শক্রনাশাদি অভিচারমূলক
কামনা কোরে তেমনি যাগাহুষ্ঠান করার বিধি ছিল। বৈদিক গান তথা
সামগান যাগের অপরিহার্য অঙ্গ ছিল (যদিও সামান্ত্র কয়েকটি যাগে সামগান
করার রীতি ছিল না)। অবশ্য যাগাহুষ্ঠান ছিল প্রধান। প্রধান অহুষ্ঠানরূপ
যাগের দ্বারাই আত্মাদয়িকের মতো আভিচারিক ফলও সৃষ্টি হোত এবং
সামগান যাগের অঙ্গরূপে গণ্য হওয়ায় উপলব্ধিত হিসাবে বলা হোত গান
তথা সামগান আভিচারিক ফলের কারণ।

৫ ॥ নারদীশিকা ॥

নারদীশিকা রচনা করেন ঋষি নারদ। নারদ দেবর্ষি, মুনি, যজ্ঞদ্রষ্টা, ঋষেদেব ঋষি ও গন্ধর্ব এতগুলি নামে পরিচিত। ঋষেদ, রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ, আঠারটি পুরাণ, উপপুরাণ, দেবীভাগবত ও ভাগবত প্রভৃতিতে নারদকে ‘মহাতেজা’, ‘মুনি’, ‘গন্ধর্ব’ বা বীণাবহনকারী ঋষি হিসাবে উল্লেখ দেখি। বিশেষ কোরে পুরাণগুলিতে নারদের চরিত্র আরও বিচিত্র। ঋষেদের ৮ম মণ্ডলের ১২ সূক্তে ইন্দ্র দেবতা আর কথগোত্রীয় ঋষি নারদ ইন্দ্রের স্তব কোরে ৩০টি মন্ত্রের রচয়িতা বোলে পরিচিত। অনেক পণ্ডিতের অভিমত ঋষেদের নারদকেই পরে রামায়ণ, মহাভারত ও পুরাণগুলির অন্তর্ভুক্ত কোর নেওয়া হয়েছিল। মনে হয় এ’কথা একেবারে মিথ্যা নয়। অনেকের মতে নারদ নিছক একজন কাল্পনিক ব্যক্তি তথা ‘mythical person’। রামায়ণে “নারদ পর্বতশ্চৈব গৌতমশ্চ মহাবশাঃ”^{১৪}, “নারদস্ত মহাতেজা”^{১৫}, ইত্যাদি বোলে নারদের প্রশংসা আছে। নারদ সেখানে ঋষি। রামায়ণের অষোধ্যাকাণ্ডে (৪৬ স্কো’) নারদকে ‘গন্ধর্বরাজ’ বলা হয়েছে। ভরতের আগে আগে গায়ক, বাদক অঙ্গরারা যাচ্ছে আর তাদের ভিতর প্রধান নারদ ও তুঙ্গক : “নারদস্তুঙ্গকুর্গোপ * *। এতে গন্ধর্বরাজানো ভরতস্ত্রাগ্রতো জগুঃ।”^{১৬} মহাভারতের আদিপর্বে (৬৫ স্কো’) কশ্যপের পত্নী মুনির গর্ভে নারদ জন্মগ্রহণ করেছেন ও তাঁর ভাগিনেয়ের নাম ‘পর্বত’।^{১৭} মহাভারতের অম্বশাসনপর্বে নারদ (৪ স্কো’) বিশ্বামিত্রের পুত্র। মার্কণ্ডেয়পুরাণে নারদকে গন্ধর্বপণ্ডিতের অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে,

ততো হাহাহহশ্চৈব নারদস্তুঙ্গকুস্তথা।

উপগায়িতুমারকা গন্ধর্বকুশলা রবিন্।

যড়্জমধ্যমগান্ধারগ্রামত্রয়বিশারদাঃ।

হাহা, হহ, তুঙ্গক এঁরা গন্ধর্বদের ভিতর প্রধান। নারদকে সেই প্রধানদের অন্ততম বোলে বর্ণনা করা হয়েছে। ভাগবতের ৬ষ্ঠ স্কন্ধে (১৫ স্কো’) নারদ

১৪। রামায়ণ, উত্তরাকাণ্ড ২০ সর্গ ৫ স্কো’। ১৫। রামায়ণ, উত্তরাকাণ্ড ২০ সর্গ ২৭ স্কো’।

১৬। মার্কণ্ডেয়পুরাণ, ১০৬-তম অধ্যায়। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে নারদকে “গন্ধর্ব” বোলে বর্ণনা করা হয়েছে; যেমন “নারদাভ্যাস্ত গন্ধর্বাঃ”—নাট্যশাস্ত্র ১।৫১

১৭। নারদপঞ্চরাত্র, ১৯ ব্রাহ্ম ১ম অ’ ৫৮-৫৯ স্কো’।

পূর্বজন্মে উপবর্হন নামে যে একজন গন্ধর্ব ছিলেন তার উল্লেখ আছে। মার্কণ্ডেয়পুরাণে স্বীকার করা হয়েছে তুঙ্গ প্রভৃতির মতো নারদও গান্ধর্ব-সঙ্গীতে বিচক্ষণ ও তিনগ্রামে বিশারদ। বৃহন্নারদীয়পুরাণে “নারদেন গীতম্” দু’বার বলা হয়েছে, কিন্তু সেখানে ‘গীতং’ অর্থে ‘কথিতং’—সঙ্গীত নয়। বায়ু-পুরাণে নারদকে ষোলজন মৌনেয় গন্ধর্বদের ভিতর অগ্রতম বলা হয়েছে। নারদ ও পর্বতকে মহর্ষি কণ্ঠপের পুত্র আখ্যাও দেওয়া হয়েছে। মহাভারতে পর্বত ছিলেন নারদের ভাগিনেয়। ভাগবতে নারদ বিষ্ণুর তৃতীয় অবতার। আবার বৈষ্ণবদের প্রামাণিক গ্রন্থ নারদপঞ্চরাত্নের রচয়িতা ‘ঋষি’ নারদ। ‘নারদপঞ্চরাত্ন’ একখানি শ্রেষ্ঠ বৈষ্ণবতন্ত্র। তাতে শুকদেবের প্রশ্নের উত্তর দেবার সময় বেদব্যাস ‘ভগবান’ ও ‘যোগীশ্বর’ নারদকে নিজের আচার্যরূপে স্বীকার করেছেন। এবং নারদ যে জীবমুক্তদের মধ্যে একজন একথাও স্বীকার করা হয়েছে। বেদব্যাস ত্রীকৃষ্ণ, নারদ ও শঙ্ককে প্রশ্নাম কোরে ‘মুনি’ নারদকে মহাদেবের শিষ্য^{১৮} এবং ব্রহ্মার পুত্র^{১৯} বোলে সম্বোধন করেছেন। অহির্বাণ্ণসংহিতায় নারদ, শিব, দুর্বাণা ও ভরদ্বাজ প্রভৃতি মুনিরা একত্র হয়েছেন। নারদ সেখানে সকলের প্রশংসার পাত্র, কেননা অহুর কালনেমির সঙ্গে বিষ্ণুর যুদ্ধ হবার সময়ে বিষ্ণুর হৃদর্শনচক্রের শক্তি তিনি প্রত্যক্ষ করেছিলেন।

সংস্কৃত সাহিত্যে ও সঙ্গীতশাস্ত্রে কোথাও কোথাও নারদ ‘গন্ধর্ব’ নামে পরিচিত। বেকীর ভাগ জায়গায় তাঁকে ‘মুনি’ নামে উল্লেখ করা হয়েছে: “নারদো মুনিরব্রবীৎ।”^{২০} অনেকের মতে শিক্ষাগ্রন্থ ছাড়া নারদ আরও দু’খানি সঙ্গীতের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন এবং সে দু’খানি হোল ‘পঞ্চসংহিতা’ বা ‘পঞ্চমাসংহিতা’ ও ‘রাগনিরূপণ’। কিন্তু একথা ঠিক নয়, কেননা ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জীর পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায় নারদ চারজন: (১) নারদীশিক্ষাকার, (২) মকরন্দকার, (৩) পঞ্চমসংহিতাকার ও (৪) রাগনিরূপণকার। এই চারটি গ্রন্থের মধ্যে প্রত্যেকটির আলোচনা সম্পূর্ণ ভিন্ন ও বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। অ্যালেন ডানিয়েলু (Alian Danielou)

১৮। নারদপঞ্চরাত্ন, ১ম রাত্ৰ ১ম অ’ ১৩১ শ্লোক।

১৯। ঐ ঐ ১৪২ ”

২০। ঐ ঐ ১১০ ”

Northern Indian Music (1949) গ্রন্থে *The Different Nāradaas* (পৃ. ২৩-২৪) পর্বায়ে ও সমস্ত গ্রন্থের রচয়িতাহিসাবে মোটামুটি ভিন্ন ভিন্ন নারদ সিদ্ধান্ত করেছেন। তাঁর সঙ্গে আমাদের মতের পার্থক্য এই যে তিনি যেখানে ‘probably’ বা ‘সম্ভবত’ শব্দ ব্যবহার করেছেন সেখানে আমাদের সিদ্ধান্ত নিশ্চয়তার উপর প্রতিষ্ঠিত। তিনি বলেছেন : “One the author of the *Nārādīya-Shikshā* is ‘probably’ the earliest writer * * who in turn are quoted by later Nāradas, the authors of the *Sangīta-Makaranda* and the *Chattārimsachcata-Rāganirūpanam*. * * * The *Pañchama-Samhitā* and *Nārada-Samhitā* are ‘probably’ the work of the later Nārada (Nārada II), the author of the *Sangīta-Makaranda*”। ডানিয়েল্ যেখানে ‘পঞ্চমসংহিতা’ ও ‘নারদসংহিতা’-র রচয়িতাকে ২য় নারদরূপে (Nārada II) মকরন্দকার নারদের রচনাকর্তৃবোধীন বলেছেন সেখানে তাঁর অসুমান বা সিদ্ধান্ত যুক্তিসূক্ত হয় নি।

নারদীশিকার রচনাকাল মোটামুটি খ্রীষ্টীয় ১ম—২য় শতকের ভিতর এবং মকরন্দকার নারদ সঙ্গীতগ্রন্থ রচনা করেছিলেন আমাদের অনুমানে খ্রীষ্টীয় ১৪শ-১৫শ শতকের পরে কোন সময়ে। কঙ্ক-ট্রাঙ্গরেজ নারদীশিকার সম্বন্ধে একবার বলেছেন : “ * * write the ‘undated’ *Nārādīśikṣā*, whose system shows a considerable advance on that of the *Nāṭyaśāstra* * * ;” আবার অন্তত বলেছেন : “The treatise which purports to record the doctrines of Nārada, the *Nārādī-śikṣā*, is probably of late date * * ।” এই ‘late date’ বলতে তিনি খ্রীষ্টীয় ১ম শতক বলেছেন এবং তা যুক্তিসঙ্গত।

মকরন্দকার নারদসম্বন্ধেও মাননীয় ট্রাঙ্গরেজের সঙ্গে আমরা একমত, কেননা গ্রন্থের আলোচনা ও বিচারভঙ্গী তুলনা কোরে দেখলে একথাই মনে হয় যে নারদীকার ও মকরন্দকার নারদ মোটেই এক ও অভিন্ন ব্যক্তি নন।

২১। এটি মতঙ্গ-প্রণীত বৃহদেদীকার সৌক। বৃহদেদীকার মতঙ্গ ছাড়া ভরত, দত্তিল, পার্শ্বদেব, শারঙ্গদেব, অহোবল ও দামোদর এরা সকলে নারদকে ‘মুনি’ ও ‘মহামুনি’ বোলে উল্লেখ করেছেন।

২২। Cf. *The Music of Hindosthan* (1914) p. 74.

ডঃ রাঘবনের অভিমত প্রায় তাই। তিনি বলেছেন : "We have at least two Nāradas, one the author of the *Śikṣā* and the other, the author of the *Sangita-Makaranda*" (*Vsde The Journal of the Music Academy*, Vol. III, 1932, p. 16)। যলেশ রামকৃষ্ণ ভেলাঙ্ক সঙ্গীত-মকরন্দে সময় নির্দেশ করতে গিয়ে অবতরণিকায় বলেছেন : "Nārada, the author of *Sangita-Makaranda* lived sometime in the interval between Mātrigupta A. D. 550 and Shārangadeva A. D. 1210 1247, that is, he must have lived between the 7th and 11th centuries"। ডঃ রাঘবনও মকরন্দে সময় 7th-11th centuries বোলে সিদ্ধান্ত করেছেন। এন. এস. রামচন্দ্রনের অভিমত প্রায় তাই। তিনি বলেছেন নারদের কাল "later than the 9th century A.D."। যাইহোক নারদী-শিক্ষার বিষয়বস্তু ও অস্থানীয়লৈলী লক্ষ্য করলে নিঃসন্দেহে বলা যায় নারদী-রচিত হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে অথবা ১ম থেকে ২য় শতকের মধ্যে। অজ্ঞাত শিক্ষার সঙ্গে তুলনা করলে দেখা যায় নারদীশিক্ষার আলোচ্য বিষয়বস্তু বিচিত্র ও ভাবসম্পদে মূল্যবান। এ'টি বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগের সঙ্গীতের মিলনসাধক গ্রন্থ : বৈদিক সামগানের স্বরূপ ও রীতিনীতি এবং সঙ্গে-সঙ্গে লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশীসঙ্গীতের সঙ্গে বৈদিকের সম্পর্ক ও তাদের খুঁটিনাটির বিচার নিয়ে আলোচনা করেছে। শিক্ষাকার নারদকে তাই সংস্কার ও নবজাগরণ যজ্ঞের শ্রেষ্ঠ পুরোহিতরূপে গণ্য করা যেতে পারে। শিক্ষাকার নারদকে অনেকে বৃহদ্দেশীকার মতদের ও এমনকি 'সঙ্গীত-সময়সার' প্রণেতা পার্শ্বদেবের পরবর্তী বলেন, কিন্তু তা মোটেই সমীচীন নয়। নারদীশিক্ষায় বৈদিকগানের লক্ষণ ও পরিচয় যত বিশদ ও হুচাক-ভাবে দেওয়া আছে, অপর কোন শিক্ষায় ও সঙ্গীতগ্রন্থে তা নাই। নারদীর বিষয়বস্তু, বিশ্লেষণপ্রণালী ও রচনাবৈশিষ্ট্য দেখলে মনে হয় এই শিক্ষাগ্রন্থখানি মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্রের (খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) আগে। নারদীশিক্ষা ছাপার আকারে বা পাওয়া যায় তার প্রথমটি বেনারস থেকে ১৮২০ খ্রীষ্টাব্দে ছাপা ও মেসার্স ব্রজবিহারী দাস এ্যাণ্ড কোং কর্তৃক প্রকাশিত। এতে ভট্টশোভাকরের একটি প্রাঞ্জল টীকা দেওয়া আছে। আর একটি ১৮২০ খ্রীষ্টাব্দে কলকাতায় মুদ্রিত ও সামগাচার্য পণ্ডিত সত্যব্রত সামগ্রিক-কর্তৃক সম্পাদিত ও প্রকাশিত ও অপরটি তাম্বোরে প্রকাশিত। পণ্ডিত

সামগ্র্যি অরস্ত্র স্বামী-প্রণীত ঋগ্বেদীয় “অরাঙ্কুশ” নামেও একটি গ্রন্থের সম্পাদনা করেন। ‘নারদী’ সামবেদের শিক্ষাগ্রন্থ। শিক্ষাকার গ্রন্থের অবতারণা কোরে বলেছেন,

অথাভঃ অরশাজ্জাণাং সর্বেষাং বেদনিচয়ম্ ।

উক্তনীচবিশেষাচ্চি অরাণ্যস্তং প্রবর্ততে ।

আর্চিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ অরাস্তরম্ ।

কৃতান্তে অরশাজ্জাণাং প্রযোক্তব্যং বিশেষতঃ ।

একান্তরঅরো হৃক্ গাথাহ্ ব্যস্তরঃ অরঃ ।

সামস্ ত্র্যস্তরং বিজ্ঞাদেবতাবৎ অরতোস্তরম্ ।

উক্ত, নীচ ও মধ্য তথা উদাত্ত, অহুদাত্ত ও অরিত অর-তিনটি বৈদিক সঙ্গীত সামগানে ব্যবহৃত হোত। নারদীশিক্ষা যে অরশাজ্জ তা প্রথম শ্লোকাত্ম থেকে বোঝা যায়। নারদ স্থানস্বর ছাড়া সামগানেগের সাত অর—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্ত্র, অতিস্বাধ ও ক্রুঠ এবং লৌকিক সাত অর—বড় জ, ঋষভ, গাঙ্কার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদের পরিচয় দিয়েছেন। অরসংখ্যার তারতম্যে ও প্রয়োগে গানজাতির বিচিত্র নাম হোত, যেমন আর্চিক, গাথিক (গাথা), সামিক, অরাস্তর, ঔড়ব, বাড়ব ও সম্পূর্ণ। আর্চিকজাতির গানে একটি মাত্র অর, গাথিকে বা গাথায় দুটি, সামিকে তিনটি, অরাস্তরে চার, ঔড়বে পাঁচ, বাড়বে ছয় ও সম্পূর্ণগানে সাত অর ব্যতীত হোত। কিন্তু মনে রাখা উচিত ঐ সাত জাতি বা শ্রেণীর গান একই সময়ে সমাজে সৃষ্ট হয়নি, ক্রমবিকাশের দ্বারা অহুসারে তাদের পূর্ণবিকাশ হোতে কয়েক শত বছর লেগেছিল। সমাজের ক্রটি ও প্রয়োজন এবং ক্রমোন্নতির দ্বারা ও অন্তরের সিংহা মাহুযকে প্রেরণা জুগিয়েছিল এক অর থেকে সাত অরের বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে। মোটামুটি সাতটি যুগের অবদান হিসাবে সাত অর ও সাত শ্রেণীর গান ধরা যেতে পারে, স্তরায় সাতটি নাম সাতটি কালিক স্তরের দিকদর্শক। বর্তমানে প্রথম চার স্তর লুপ্ত হয়েছে এবং শেষের ঔড়ব, বাড়ব ও সম্পূর্ণ শ্রেণী স্মৃতি বহন করছে সেই অতীতের হারাণো সম্পদের। তানপ্রস্তারের ভূমিকায় এখনো ঐ সাত শ্রেণীর নাম পাওয়া যায়, তাহলেও নিজেদের স্বরূপ হারিয়ে তারা অবশিষ্ট রেখেছে কেবল তাদের অর্থ ও ভাবের সার্থকতা। ভরতোস্তর সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে আর্চিক, গাথিক, সামিক, অরাস্তর, ঔড়ব, বাড়ব ও সম্পূর্ণ

এই সাতটি তানের নিদর্শন আছে। এক স্বরের সমষ্টি নিয়ে আটক তান সাতটি, দুটি স্বরের সমষ্টি নিয়ে গাথিক তান একশটি, তিন স্বরের সমাবেশ নিয়ে সামিক তান পরত্রিশটি, চার স্বরের সমষ্টি নিয়ে স্বরান্তর তান পরত্রিশটি, পাঁচ স্বরের সমাবেশ নিয়ে ঔড়ব তান একশটি, ছয় স্বরের সমষ্টি নিয়ে ঝাড়ব তান সাতটি এবং সাত স্বরের সমাবেশ নিয়ে সম্পূর্ণ তান মাত্র একটি। মোটকথা সাত স্বরের বিচিত্র সমবায়ে ৫০৪০টি তান সৃষ্টি হোতে পারে এটাই শাস্ত্রকারদের সিদ্ধান্ত। মতঙ্গ নারদের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত কোরে আটিকাদি সাতটি তানের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বৃহদেদীতে বলেছেন : “ইদানীং সপ্তবিধস্বরযোগস্ত নামানি কথ্যন্তে। আটিকং গাথিকং সামিকং স্বরান্তরং ঔড়বং ঝাড়বং সম্পূর্ণং চেতি। তথা চাহ নারদঃ—

আটিকো গাথিকশ্চৈব সামিকশ্চ স্বরান্তরঃ।

ঔড়বং ঝাড়বশ্চৈব সম্পূর্ণশ্চেতি সপ্তমঃ।

একস্বরপ্রয়োগো হি আটিকঃ সোহতিধীরতে।

গাথিকো দ্বিস্বরো জেরত্রিস্বরশ্চৈব সামিকঃ।

চতুঃস্বরপ্রয়োগা হি কথিতস্ত স্বরান্তরঃ।”

শাস্ত্রদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে “আটিকো গাথিকশ্চৈব সামিকশ্চ স্বরান্তরঃ, একস্বরাদিতানানাং চতুর্নামভিধাঃ ইমাঃ” প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। তবে মতঙ্গ ও শাস্ত্রদেব গানের চেয়ে একস্বর ও দ্বিস্বরযুক্ত আটিকাদি তানের উপর বেশী জোর দিয়েছেন। টীকাকার সিংহভূপাল এবং কল্লিনাথও এ’সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন সিংহভূপাল মতঙ্গেরই মতো। “তথা চাহ নারদঃ”— নারদের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। এখানে উল্লেখযোগ্য যে “তথা চাহ নারদঃ” বলতে মতঙ্গ বা পরবর্তী গ্রন্থকার ও টীকাকারেরা কোন্ নারদকে লক্ষ্য করেছেন তা বলা কঠিন, কেননা শিক্ষাকার নারদ ঠিক এ’ধরনের কোন শ্লোক বা শব্দ নারদীতে ব্যবহার করেন নি। তিনি নারদীর প্রারম্ভে বলেছেন “আটিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ স্বরান্তরম্” প্রভৃতি আভির গান। কিন্তু মতঙ্গ অথবা সিংহভূপাল যেভাবে উদ্ধৃতিবাক্যের উল্লেখ করেছেন তার সঙ্গে নারদীর শ্লোক মেলে না, অথচ তাঁরা যে তুল প্রমাণবাক্যের নিদর্শন দিয়েছেন তাও বলা যায় না। কাজেই অনুমান করা যায় হয় নারদীশিকার অনেকাংশ এখন লুপ্ত অথবা নারদের ‘নারদীশিকা’

নামে অপর কোন একটি প্রামাণিক গ্রন্থ ছিল বা এখনো আবিষ্কৃত হয় নি, মতনের সময়ে (খ্রীষ্টীয় ৫ম-৭ম শতকে) তার প্রচলন ছিল ।

নারদ স্বরস্থানের পরিচয় দিয়েছেন : “উরঃ কণ্ঠঃ শিরশ্চৈব স্থানানি ত্রীণি বাঙ্‌ময়ে”,—উর, কণ্ঠ ও শির এ’তিন স্থানে স্বর মন্ত্র, মধ্য ও তার অথবা নীচ, মধ্য ও উচ্চ-রূপে প্রকাশ পায় । ‘শিক্ষাপ্রকাশ’ গ্রন্থে এই তিন স্থানের উল্লেখ আছে । সেখানে শীর্ষদেশে তার বা উচ্চ স্বর তৃতীয়সবনে অগতিহ্রদের মাধ্যমে, কণ্ঠে মধ্যম স্বর মাধ্যম্বিনসবনে ত্রিষ্টূপের মাধ্যমে এবং হৃৎদেশে মন্ত্র বা নীচ স্বর প্রাতঃসবনে গায়ত্রীহ্রদের মাধ্যমে এবং হৃৎদেশে মন্ত্র বা নীচ স্বর প্রাতঃসবনে গায়ত্রীহ্রদের মাধ্যমে প্রযুক্ত হোত । ইচ্ছাশক্তির প্রেরণায় নাভিদেশে যে তাপ (heat-energy) বা উন্মূখী-ভাবের স্পন্দন সৃষ্টি হয় সেই স্পন্দনের ফলে প্রাণবায়ু প্রথমে হৃদয়ে মন্ত্রস্বর (অল্পদাত্ত)-রূপে, পরে কণ্ঠে মধ্যস্বর (স্বরিত) ও শীর্ষে তারস্বর (উদাত্ত)-রূপে অভিযুক্ত হয় । একই গতিরক্ষুল প্রাণবায়ু শরীরের মধ্যে তিন স্থানে আহত হোয়ে উচ্চ, নীচ ও মধ্য এই তিন রকম স্বর (ধ্বনি) সৃষ্টি করে ।

বৈদিক সামগানের স্বর হিসাবে নারদীকার ক্রুঠ প্রথমাদি সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন । জাত্য, তৈরবাক্তন, প্রল্লিষ্ট, কৈপ্র প্রভৃতি স্বরের পরিচয়ের সঙ্গে তাদের নামোক্তেধ করেছেন । বৈদিক গান তথা সামগানের স্বর হিসাবে ক্রুঠ প্রভৃতিকে তিনি গ্রহণ করেছেন । সামগান যে সম্প্রদায়ভেদে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে গান করা হোত তার প্রমাণ সামবেদের প্রাতিশাখ্য পুষ্পসূত্রের “ঐতৈর্তাবৈবন্ত গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্ পৃথক্” (৯৫) শ্লোকগুলি থেকে পাওয়া যায় । বিভিন্ন স্বরসংখ্যার প্রয়োগ ও গানপদ্ধতির জন্তু বিভিন্ন সম্প্রদায়ে সামগীতির ভেদ সৃষ্টি হয়েছিল । বেদের শাখা যেমন বিভিন্ন, তাদের গান এবং স্বরপ্রয়োগও তেমনি ভিন্ন ভিন্ন ছিল । মাহুয়ের রুচি বিচিত্র বোলে সামাজিক সকল জিনিসের মধ্যে ভিন্নতা তথা বৈচিত্র্য সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক । শিক্ষাকার নারদ শাখাভেদে বৈদিক স্বরের প্রয়োগসম্বন্ধে বলেছেন,

কণ্ঠকালাবপ্রবৃত্তেযু তৈত্তিরীয়াস্বরকেযু চ ।

ঋগ্বেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ ।

ঋগ্বেদস্ত দ্বিতীয়েন তৃতীয়েন চ বর্ততে ।
 উচ্চমধ্যমসঙ্ঘাতঃ * স্বরো ভবতি পার্শ্বিকঃ ॥
 তৃতীয়প্রথমকুটোন্ কুর্বন্ত্যাহরকাঃ স্বরান্ ।
 দ্বিতীয়াভ্যাংস্ত মজ্জাং তাং তৈত্তিরীয়াশ্চতুরঃ স্বরান্ ॥
 প্রথমশ্চ দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়োহথ চতুর্থকঃ ।
 মজ্জাঃ কুটো হৃতিস্বার এতান্ কুর্বন্তি সামগাঃ ॥
 দ্বিতীয়প্রথমাভেত্তৌ তান্তিভান্নমিনাং স্বরৌ ।
 তথা শাতপথাভেত্তৌ স্বরৌ বাজসনেয়িনাম্ ॥
 এতে বিশেষতঃ প্রোক্তাঃ স্বরা বৈ সার্ববৈদিকাঃ ।
 ইত্যেতচ্চরিতং সর্বং স্বরাণাং সার্ববৈদিকমিতি ॥*

বেদের প্রতি শাখার সামগেরা সামগানে ভিন্ন ভিন্ন প্রণালীতে পাঁচ থেকে সাত স্বরের সমাবেশ করতেন। ডঃ উইন্টারনিজ *A History of Indian Literature*-এর প্রথম ভাগে সংহিতা, ব্রাহ্মণ ও আরণ্যকের প্রসঙ্গে ‘শাখা’ তথা বেদের বিভিন্ন সম্প্রদায়-সম্বন্ধে বলেছেন: “There must once have existed a fairly large number of Samhitās which originated in different school of priests and signers, and which continued to be handed down in the same. However, many of these collections were nothing but slightly diverging recensions—Śākhās, branches, as the Indians says—of one and the Sāma-Samhitā”। ঋগ্বেদসংহিতা, সামবেদসংহিতা, যজুর্বেদসংহিতা ও অথর্ববেদসংহিতা এই চারটি সংহিতা। যজুর্বেদসংহিতার দুটি শাখা—কৃষ্ণযজুর্বেদসংহিতা ও শুক্লযজুর্বেদসংহিতা। কৃষ্ণযজুর্বেদের অন্তর্ভুক্ত তৈত্তিরীয় মৈত্রিয়ানী সংহিতা এবং শুক্লযজুর অন্তর্গত বাজসনেয়িসংহিতা। এ’সম্বন্ধে ডঃ উইন্টারনিজ বলেছেন: “There are, therefore, not only Samhitās, but also Brāhmaṇas, Āraṇyakas and Upanishad of the Rigveda, as well as of the Atharvaveda, of the Sāmaveda, and of the Yajurveda. Thus, for example, the Aitareya-Brāhmaṇa

২৩। পার্শ্বিক—‘উচ্চমধ্যমসংঘাতঃ’।

২৪। নারদীশিকা, ১।২—১৪

belongs to the Rigveda, and the Satapatha-Brāhmaṇa to the White Yajurveda and the Chāndogya-Upanishad to the Sāmaveda and so on” ।

ব্রাহ্মণসাহিত্যও অসংখ্য । এগুলি চার বেদের অন্তর্গত । ব্রাহ্মণ যেমন জৈমিনীয়, আর্যেয়, ঐতরেয়, কৌষীতকি, শতপথ, তৈত্তিরীয়, তাণ্ড্য, বড়-বিংশ, জৈমিনীয় (তলবকার), উপনিষদ, আর্যেয়, সংহিতোপনিষৎ, বংশ, সামবিশদান, গোপথ (পূর্ব ও উত্তর ভাগ), চরক, শ্বেতাশ্বতর, কাঠক, মৈত্রায়ণী, ভাল্লবি, পৈলী, ককতি, জাবাল, শাট্যায়ন, সৌলভ, শৈলালি, বৌদ্ধিকি, ঔশেয়, হারিত্রাবিক, তুষ্ক, আরুণেয় প্রভৃতি । মহাভারতের আদিপর্বে (৬৪) আছে,

বেদানধ্যাপয়ামাস মহাভারতপঞ্চমান,
স্বমন্তুং জৈমিনিং পৈলং শুকং চৈব স্বমাত্মজম্ ।
প্রভুর্বারিষ্টো বরদো বৈশম্পায়নবেম চ,
সংহিতাষ্টপুর্ধ্বকেন ভারতশ্চ প্রকাশিতাঃ ॥

ব্রাহ্মণসাহিত্যের গ্রন্থকারগণের নাম এভাবে উল্লেখ পাওয়া যায় । তাঁরা সকলেই বেদকে অবলম্বন কোরে এক একটি ব্রাহ্মণ রচনা বা সংকলন করে-ছিলেন । বৈশম্পায়নকে অনেকে আচার্য চরক বোলে মনে করেন, কেননা কাশিকাবৃত্তিতে (৪।৩।১০৪) আছে : “বৈশম্পায়নাস্তেবাসিনো নব । * * চরক ইতি বৈশম্পায়নশ্রাধ্যা । তৎসম্বন্ধেন সর্বে তদন্তেবাসিনশ্চরকা ইত্যাচ্যতে” । মহর্ষি পতঞ্জলি মহাভাষ্যে (৪।৩।১০৪) বলেছেন : “বৈশম্পায়নাস্তেবাসী কঠঃ । কঠোন্তেবাসী খাড্যায়নঃ । বৈশম্পায়নাস্তেবাসী কলাপী” । মহাভাষ্য ৪।২।১।১৩৮ এবং কাশিকাবৃত্তি ৪।৩।১০৪ শ্লোকগুলিও দ্রষ্টব্য । মহাভারতের সভাপর্বে (৪র্থ অধ্যায়), মহাভারতের শান্তিপর্বে (৩৬৫ অধ্যায়), শতপথব্রাহ্মণে (৩।৮।২।২৪ ; ৪।১।২।১২ ; ৪।২।৪।১ ; ৪।২।৩।১৫ ; ৬।২।২।১ ; ৬।২।১।১০ ; ৮।১।৩।৭) এবং বায়ুপুরাণে (৬২ অধ্যায়) চরক ও বৈশম্পায়ন এ’দুজনের অভিন্নতাসম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা পাওয়া যায় । মোটকথা প্রত্যেক ঋষি ও মন্ত্রদ্রষ্টা চারবেদ অবলম্বন কোরে ব্রাহ্মণ ও সংহিতা রচনা করেছিলেন । তাছাড়া শ্রুতযুগের সাহিত্যও অসংখ্য । তাই বৈদিক সাহিত্যের রূপ আমাদের কাছে অখণ্ডরূপে ধরা দিলেও তার শাখা-প্রশাখা বিচিত্র ।

পূর্বেকথিত নারদীশিকার শ্লোকগুলির (১১২-১৪) মর্মার্থ হোল : কঠাষি শাখায়, তৈত্তিরীয় ও আহ্নরক সম্প্রদায়ে এবং ঋক্ ও সামবেদের গানে প্রথম স্বরের প্রাধান্য। টীকাকার ভট্টশোভাকর বলেছেন : “কঠাষিশাখায় ঋগ্বেদে সামবেদে চ ঋগ্ যজুসাং সামিক স্বরঃ প্রবর্ততে স্বরিতে প্রথমস্বরানুসারেণ পাঠোহবধার্যতে প্রথমস্বরদ্বিতীয়স্বরো ঋগ্বেদেহুক্রিয়মানাবধার্যতে ক্রুষ্টপ্রথমস্বর-সমুদায়ানুকারচ্চ লৌকিকে ব্যবহারে প্রবর্তয় ইত্যাহ”। মোটকথা ঋগ্বেদে গান দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্বর থেকে ক্রুষ্ট ও প্রথম স্বর পর্যন্ত লীলায়িত ছিল। আহ্নরকসম্প্রদায় তৃতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ট থেকে এবং তৈত্তিরীয়কেরা দ্বিতীয়াদি স্বর থেকে আরম্ভ কোরে তৃতীয়, চতুর্থ ও মধ্য পর্যন্ত এই পর পর চার স্বর ব্যবহার করতেন। সামগানকারীরা প্রথম থেকে অতিস্বাধ পর পর এই সাত স্বর, ছন্দগানকারীরা এবং বাজসনেয়ীরা গাথাস্বর প্রথম ও দ্বিতীয়কে অনুসরণ কোরে গান করতেন। তাণ্ড্যপঞ্চবিংশত্ৰাক্ষণ ও শতপথত্ৰাক্ষণের অনুগামীরা এবং কোথুমিয়েরা প্রথম ও দ্বিতীয় স্বরে গান করতেন। পুষ্পসূত্রে এরকম সাত স্বরকে ব্যবহার কোরে ভিন্ন ভিন্ন শাখায় গান করার রীতি ছিল। নারদীতে কোন্ স্বর অথবা স্বরগুলিকে আশ্রয় কোরে কোন্ কোন্ শাখায় গান করা হোত তার ইঙ্গিত দেওয়া আছে।

নারদীর দ্বিতীয় কণ্ঠিকার প্রথম শ্লোক থেকে তান, রাগ, স্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির লক্ষণসম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। তান, রাগ প্রভৃতিকে নারদ বলেছেন পবিত্র ও কল্যাণকর : “তানরাগস্বরগ্রামমূর্ছনানাং তু লক্ষণম্, পবিত্রং পাবনং পুণ্যং নারদেন প্রকীর্তিতম্”। প্রকৃতপক্ষে শিকাকার নারদ প্রথম কাণ্ডিকার সামগানের আসল পরিচয় দিয়ে দ্বিতীয় কণ্ডিকা থেকে লৌকিক সঙ্গীতের বিচিত্র প্রসঙ্গের অবতারণা করেছেন। তান, রাগ, গ্রাম, মূর্ছনা, অলংকার এই সকল লৌকিক তথা গাঙ্গব অভিজাত দেশী গানের অঙ্গভরণ। বৈদিক গানের লক্ষণও তিনি লৌকিকের পাশে পাশে স্পষ্টভাবে দিতে চেষ্টা করেছেন। ‘রাগ’-শব্দের উল্লেখ নারদীশিকায় আছে। যেমন,

(১) তান-রাগ-স্বর-গ্রাম-মূর্ছনানাং তু লক্ষণম্।

পবিত্রং পাবনং পুণ্যং নারদেন প্রকীর্তিতম্।

(২) ষড়্জ-মধ্যম-গাঙ্কারা ত্রয়ো গ্রামাঃ প্রকীর্তিতাঃ।

* * *

স্বররাগবিশেষণে গ্রামরাগা ইতি স্মৃতাঃ।

অনেকের মতে (১) প্রথমোক্ত ‘তান-রাগ-স্বর’ প্রভৃতি শ্লোকটির উচ্চারণ হবে ‘তান-রাগস্বর-গ্রাম’ প্রভৃতি। তাঁদের মতে ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার গ্রাম-তিনটি আভ্যন্তরের নাম ‘রাগস্বর’ এবং এই রাগস্বরনাম অনুযায়ী গ্রাম-গুলিরও নামকরণ করা হয়েছে। (২) দ্বিতীয় শ্লোকে ‘স্বররাগ’-শব্দ ‘রঞ্জন’ (pleasing) অর্থে ব্যবহৃত। কিন্তু মনে রাখা উচিত যে ষড়্জাদি তিন গ্রাম এবং গ্রামের স্বরসম্মতা ও প্রকৃতি অনেকটা রাগের এবং মূর্ছনার অনুযায়ী হোলেও গ্রামের প্রকৃতি ও কার্যকারিতা রাগ বা মূর্ছনার প্রকৃতি ও কার্যকারিতা থেকে পৃথক। সুতরাং ‘রাগস্বর’ বলতে গ্রামের আভ্যন্তরকেই বা বোঝাবে কেন তা নির্ণয় করা দুষ্কর। গ্রামের রঞ্জনশক্তির প্রকাশকরূপে যদি ‘রাগস্বর’-শব্দ ব্যবহার করা হয় তবে প্রথমোক্ত শ্লোক : ‘তান-রাগ-স্বর’ প্রভৃতির শব্দানুযায়ী সার্থকতা থাকে কিনা তা বিচারের বিষয়। বরং শ্লোকটির সাধারণ শব্দসম্মতা তান, রাগ, স্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির বা যথার্থ লক্ষণ তা পবিত্র এবং পাবন প্রভৃতি এই অর্থ গ্রহণ করায় কোন ক্ষতি নাই।

নারদীশিক্ষায় নিম্নলিখিত শ্লোকগুলিতে ষড়্জগ্রাম, পঞ্চম, কৈশিক, মধ্যমগ্রাম, কৈশিকমধ্যম, মধ্যমগ্রাম ও সাধারিত এই সাতটি গ্রামরাগের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন,

ইযং স্পৃষ্টো নিষাদস্ত গান্ধারশ্চাধিকো ভবেৎ ।

ধৈবতঃ কস্পিতো যত্র ষড়্জগ্রামঃ তু নির্দিশেৎ ॥

অন্তরঃ স্বরসংযুক্তা কাকলির্দ্রত দৃশ্যতে ।

তং তু সাধারিতং বিদ্যাৎ পঞ্চমস্বং তু কৈশিকম্ ।

কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বেঃ সমস্ততঃ ।

যস্মাৎ তু মধ্যমে গ্রাসন্তস্মাৎ কৈশিকমধ্যমঃ ॥

কাকলির্দ্রত যত্র প্রাধান্যং পঞ্চমস্ত তু ।

কণ্ঠগঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্ ॥ *

শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের রাগাধ্যায়ে এ’গুলিকে শুদ্ধরাগ তথা শুদ্ধগ্রামরাগ বলেছেন। যেমন,

শুদ্ধাদিগীতিযোগেন রাগাঃ শুদ্ধাদয়ো মতাঃ ॥

ষড়্জগ্রামসমুৎপন্নঃ শুদ্ধকৈশিকমধ্যমঃ ।

শুদ্ধসাধারিত: বড়্জগ্রামো গ্রামে তু মধ্যমে ।

পঞ্চমো মধ্যমগ্রাম: ষাড়ব: শুদ্ধকৈশিক: ।

শুদ্ধা সপ্তোতি * * * ১*

টীকায় সিংহভূপাল বলেছেন বড়্জগ্রাম থেকে শুদ্ধকৈশিকমধ্যম, শুদ্ধসাধারিত ও বড়্জগ্রাম এই তিন এবং মধ্যমগ্রাম থেকে পঞ্চম, মধ্যমগ্রাম, ষাড়ব ও শুদ্ধকৈশিক এই চার, মোট সাতটি গ্রামরাগের সৃষ্টি।^{২৭} পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে ‘শ্রীমল্লক্যসংগীতম্’ গ্রন্থে এগুলিকে বড়্জগ্রাম, মধ্যমগ্রাম, শুদ্ধকৈশিক, শুদ্ধপঞ্চম, শুদ্ধকৈশিকমধ্যম, শুদ্ধসাধারিত ও শুদ্ধষাড়ব নামে উল্লেখ করেছেন।^{২৮} মতঙ্গ বৃহদেনীতে (পৃ. ৮৭) পরোক্ষভাবে এই রাগ তথা গ্রামরাগগুলিকে মুনি ভরতের প্রামাণ্যবাক্য হিসাবে উল্লেখ করেছেন—যদিও বর্তমান সংস্করণের কোন নাট্যশাস্ত্রে এই শ্লোকগুলির উল্লেখ দেখা যায় না। এ’থেকে নাট্যশাস্ত্রের একটি বৃহৎ সংস্করণ ছিল একথা অস্বীকার করা যায়। মতঙ্গ বলেছেন : তথাচাহ ভরতঃ—

মুখে তু মধ্যমগ্রাম: বড়্জ: প্রতিমুখে ভবেৎ ।

গর্ভে সাধারিতশ্চিবাবমর্শে * * তু পঞ্চম: ॥

সংহারে কৈশিক: প্রোক্ত: পূর্বরঙ্গে তু ষাড়বম্ ।

চিত্রশ্রাষ্টাদশাক্ষতন্তে কৈশিকমধ্যম: ॥

শুদ্ধানাং বিনিয়োগাহং ব্রহ্মণা সমুদাহৃত: ।

এখানে ব্রহ্মার মতের উল্লেখ পাওয়া যায়, কেননা ব্রহ্মাও একজন বিচক্ষণ সঙ্গীতজ্ঞ এবং সঙ্গীতশাস্ত্রী ছিলেন। এই ব্রহ্মা নিশ্চয়ই সৃষ্টিকর্তা চতুর্মুখ ব্রহ্মা নন। নাট্যশাস্ত্রে মুনি ভরত স্বীকার করেছেন যে তিনি নাট্যশাস্ত্রের মূলবস্তু-গুলি তাঁর পূর্বগ আচার্য আদিভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকে সংগ্রহ করেছেন। এই আদিভরতই ব্রহ্মভরত যিনি আনুমানিক খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকে আদিনাট্যশাস্ত্র রচনা করেন। স্মরণ্য ব্রহ্মা শিক্ষাকার নারদ, কাহল, দত্তিল মুনি ভরত, দুর্গাশক্তি ও মতঙ্গাদির চেয়ে প্রাচীন ও প্রামাণিক।

২৬। Cf. ‘সঙ্গীত রত্নাকর’, ২য় ভাগ (আডোয়ার সং), পৃ. ৬-৭

২৭। Cf. অধ্যাপক অরুণেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় : *Rāgas and Rāginis* (1948), pp. 20-21.

২৮। Cf. শ্রীমল্লক্যসঙ্গীতম্ (১৯৩৪), পরিশিষ্টম্, পৃ. ১

এখানে নারদীশিকায় যে সাতটি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে (৩য় কণ্ঠিকার ৫-১১ শ্লোকগুলিতে)। কাক কাক মতে সেগুলি গ্রামরাগ, গ্রাম অথবা রাগ কিনা সে সম্বন্ধে মতভেদ আছে। তবে খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকের কুড়ুমিয়ামালাই প্রস্তরলিপিতে যে সাতটি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে এই নারদীশিকায় বর্ণিত গ্রামরাগগুলির সঙ্গে তাদের সাদৃশ্য পাওয়া যায়। গ্রামরাগের সৃষ্টি কিভাবে মতভেদ বৃহদেদীতে তার পরিচয় পাওয়া যায়। গ্রামরাগগুলি ষড়্জাদি গ্রামকে কেন্দ্র কোরে জাতিরাগ থেকে বিকাশ লাভ করে। মূনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে “জাতিসমুৎপত্ত্যাং গ্রামরাগাণি” প্রমাণবাক্যে সে’কথা সমর্থন করেছেন।

অনেকে নারদীর সাতটি গ্রামরাগকে সাতটি গ্রাম বলেছেন। অনেকে আবার মহাভারত-হরিবংশে উল্লিখিত তিনটি গ্রাম থেকে ছ’টি (‘ষড়্গ্রামরাগাঃ’) গ্রাম এবং খ্রীষ্টীয় ১ম থেকে ৭ম শতক পর্যন্ত নারদী ও কুড়ুমিয়ামালাই-প্রস্তরলিপিতে উল্লিখিত সাতটি গ্রামরাগ অভিন্ন একথাও বলেছেন। অবশ্য নাট্যশাস্ত্রে জাতিরাগের পরিচয় থাকলেও গ্রামরাগেরও উল্লেখ আছে। ভরত ৩২শ অধ্যায়ে বলেছেন,

ততশ্চ-কাব্যবন্ধেষু নানাভাবসমাপ্তয়ম্।

গ্রামদ্বয়ং চ কর্তব্যং যথা সাধারণাশ্রয়ম্ ॥

মূখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতি মূখে ভবেৎ।

সাধারিতং তথা গর্তে বিমর্শে চৈব মধ্যমম্ ॥

কৈশিকং চ তথা কার্ধ-গানং নির্বহণে বৃধৈঃ।

সংনিবৃত্তাশ্রয়ং চৈব রসভাবসমম্বিম্ ॥

খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০—২০০ শতকে মহাভারত ও হরিবংশে ছটি গ্রামরাগের উল্লেখ স্থম্পষ্ট। হরিবংশের বিষ্ণুপর্বে ৮৬ অধ্যায়ে ছালিক্যগানের সম্পর্কে ছ’টি গ্রামরাগের উল্লেখ করা হয়েছে (৭টি নয়)। কিন্তু গ্রামের বিকাশ-সম্বন্ধে একথাই বলা যেতে পারে প্রথমে একটি গ্রামের মাত্র প্রচলন ছিল সেটি ষড়্জগ্রাম। বৈদীর ভাগ পণ্ডিতদের মতে ষড়্জগ্রামকে আশ্রয় কোরে বৈদিক যুগে সামগান বিভিন্ন স্বরে ও পদ্ধতিতে গীত হোত। তারপর এল মধ্যমগ্রামের ব্যবহার ও পরিশেষে বিকাশ লাভ করলো গান্ধারগ্রাম। সমাজে কতদিন ষড়্জগ্রামের প্রচলন ছিল এবং ঠিক কবে থেকে মধ্যগ্রামের প্রবর্তন হয় ও কখন থেকে গান্ধারগ্রাম ব্যবহারোপযোগী হোয়ে প্রবর্তিত

হোল তার সঠিক ইতিহাস নির্ধারণ করা কঠিন। তবে বিশেষজ্ঞদের মতে বৈদিক যুগে যখন পাঁচ স্বর থেকে হয় এবং সাত স্বরে সামগানের রূপ আত্মপ্রকাশ করলো তখন ষড়্‌জগ্রামের মাত্র প্রচলন ছিল। এই সিদ্ধান্ত অনেকটা স্থায়ীসঙ্গত। গাঙ্কারগ্রামের উল্লেখ হরিবংশে গদ্যবতরণের প্রসঙ্গে পাওয়া যায়,

অতন্তে দেবগাঙ্কর্ব ছালিক্যং শ্রবণামৃতম্।

ভৈমজ্জিয়ঃ প্রজগিরে মনঃপ্রোতস্থাবহম্।

আগাঙ্কারগ্রামরাগং গদ্যবতরণং তথা।

বিদ্বং আসারিতং রম্যং জগিরে স্বরসংপদাং।

রামায়ণে (ঐ'পূ' ৪০০) গাঙ্কারগ্রামের উল্লেখ না থাকলেও গঙ্কর্ব ও গাঙ্কর্ব-তত্ত্বের উল্লেখ আছে। কুশ ও লব আট রস, সাত শুদ্ধজাতিরাগ, স্থান, মূর্ছনা ও শাস্ত্রীয় লক্ষণযুক্ত রামায়ণ স্তম্ভের স্বরে ('মধুরস্বরভাষিণে') গান করতেন। রামায়ণকার বলেছেন (১।৪।৮-১০),

পাঠ্যে গেয়ে চ মধুরং প্রমাতৈস্তিভিরম্বিতম্।

জাতিভিঃ সপ্তভিযুক্তং তদ্বীতলসম্বিতম্।

*

*

তৌ তু গাঙ্কর্বতত্ত্বজৌ স্থানমূর্ছনকোবিদৌ।

ভ্রাতরৌ স্বরসম্পন্নৌ গঙ্কর্ববিব রূপিণৌ।

শিরোমাণিটীকাকার 'গাঙ্কর্ব' অর্থে বলেছেন: 'গাঙ্কর্বং গীতশাসনম্' ইতি বৈজয়ন্তীকোশদগাঙ্কর্বশ্চ গীতশাস্ত্র তত্ত্বজৌ—প্রভৃতি। গাঙ্কারগ্রাম গঙ্কর্ব-জাতির সঙ্গে সম্পর্কিত। সঙ্গীতশাস্ত্র বা সঙ্গীততত্ত্বকেও 'গাঙ্কর্ব' বলা হয়। নাট্যশাস্ত্রেও গানকে গঙ্কর্বদের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে। অনেকের মতে গাঙ্কারগ্রাম ও গাঙ্কারমূর্ছনা গঙ্কর্বদের সৃষ্টি।

খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের সময় গাঙ্কারগ্রামের ব্যবহার সমাজ থেকে সম্পূর্ণভাবে লোপ পেয়েছিল, ছিল মাত্র ষড়্‌জ ও মধ্যম গ্রাম-ছটির ব্যবহার। রামায়ণ ও মহাভারতের সময় গাঙ্কারগ্রামের প্রচলন ছিল। খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে নারদীশিকায় নারদ বলেছেন গাঙ্কারগ্রামের প্রচলন পৃথিবীলোকে নৃপ্ত এবং স্বর্গলোকে প্রচলিত। আসলে মূর্ছনাগুলিকে নিয়ে স্বরসম্বিত গ্রামগুলির সার্থকতা। দেখা যায় গাঙ্কারগ্রামের মূর্ছনা গঙ্কর্বজাতির দ্বিগুণ ও উপভোগ্য ছিল। শিকায় নারদ তার উল্লেখ করেছেন। নারদ নিজেও

ছিলেন গন্ধর্বজাতির অন্তর্ভুক্ত। হরিবংশে আছে নারদ ভৈরবের গান্ধারগ্রামের
 প্রয়োগরহস্ত শিক্ষা দিয়েছিলেন : “বিবেক কৃষ্ণচ সনারদচ, প্রহ্মমুখ্য নৃপ
 ভৈরবমুখ্যেঃ” (বিষ্ণুপর্ব, ৮২ পরিচ্ছেদ)। নারদ প্রখ্যাত সঙ্গীতশাস্ত্রীও বটে।
 নারদ-প্রবর্তিত নির্দিষ্ট একটি সঙ্গীতধারা এবং সম্প্রদায়েরও উল্লেখ আছে।
 নরেন্দ্রকুমার বসু তাঁর *Melodic Types of Hindusthānī* গ্রন্থে গান্ধার-
 গ্রামরহস্ত ও তার ব্যবহার লুপ্ত হওয়ার কারণসম্বন্ধে বলেছেন : “It is a
 noteworthy fact that the only three methods of turning
 (*mārjanā*) of drums (*pushkara*), recognised in the ancient
 system, were based on those three *grāmas* (*śadja*, *madhayama*
 and *gāndhāra*). These tunings were called *Māyuri*, *Ardha-*
māyuri and *Karmāravī Mārjanās*. These appear to have been
 the tunings popularly used for several centuries, as we find
 mention of the *Māyuri Mārjanū* in *Mūlavikāgnimitra*, a drama
 by the great poet Kālidāsa, belonging to the sixth century
 A. D. The tradition about the three *Grāmas* including the
Gāndhāra Grāma is so persistent that they are mentioned
 in some classical com- positions of modern Hindusthānī
 music. The tonality of the *Gāndhāra Grāma* was, however,
 subsequently forgotten and it came to be believed that it
 exists only in heaven and not in this world. In fact, however,
 it never disappeared, but was transformed into a derivative
 of the *Shadja Grāma* called ‘*Sādhārīta*’, which will be shown
 to be identical intonality with *Gāndhāra Grāma*”।^{১১} বসু
 মহাশয় বলেছেন সাধারণক্রিয়ার মাধ্যমে পরিণত গান্ধারগ্রাম পরে ‘সাধারিত’-
 গ্রাম নামে পরিচিত হয় এবং সাধারিতগ্রাম তথা গ্রামরাগের উল্লেখ ভারত
 নাট্যশাস্ত্রে “সাধারিতং” এবং শিক্ষায় নারদও ঐ নামোল্লেখ করেছেন।
 সাধারিতের আর এক নাম ‘ষড়্জসাধারণ’। ষড়্জসাধারণ বা সাধারিত

ষড়্জগ্রাম থেকে হুঁট। তেমনি মধ্যমগ্রাম থেকে ‘মধ্যমসাধারণ’-গ্রামের হুঁটি। মধ্যমসাধারণগ্রামের অন্ত নাম ‘কৈশিক’।^{৩০}

সাধারণবিধি বা প্রণালীর সাহায্যে সাধারণ ও কৈশিক গ্রাম-দুটির হুঁটি। ভরত নাট্যশাস্ত্রে সাধারণ বা সাধারণবিধির উল্লেখ করেছেন। সাধারণ আবার স্বরসাধারণ ও জাতিসাধারণ দু’ভাগে বিভক্ত। এ’দুটি ছাড়া জাতিসাধারণেরও উল্লেখ আছে।^{৩১} নাট্যশাস্ত্রে ভরত বলেছেন : “স্বরোরন্তরে যোহর্থো ভবতি স সাধারণঃ * * যে সাধারণে—স্বরসাধারণং জাতিসাধারণঞ্চৈতি”। দুটি স্বরের অন্তরে বা ব্যবধানে যে স্বর তাকে ‘সাধারণ’ বলে। স্বর থাকলে স্বরসাধারণ এবং জাতি থাকলে জাতিসাধারণ। কাকলি-নিবাদ ও অন্তর-গান্ধার স্বরসাধারণ।^{৩২} পুনরায় ভরত বলেছেন : “স্বরসাধারণং দ্বিবিধং দ্বৈগ্রামিক্যম্। কস্মাৎ ? ষড়্জগ্রামে ষড়্জসাধারণম্, মধ্যমগ্রামে মধ্যমসাধারণম্। সাধারণোহত্র স্বরবিশেষ ইতি”। ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দুটির প্রচলন শিক্কা ও নাট্যশাস্ত্রের সময়ে ছিল। ‘সাধারণ’ বলতে এখানে স্বরের বিশেষত্ব—‘peculiar use of notes’। মধ্যম-গ্রামের উল্লেখ কোরে ভরত বলেছেন : “মধ্যমগ্রামেহপি সাধারণম্। অন্ত তু প্রয়োগসৌন্দর্য্যং কৈশিকামিতি নাম নিষ্পদ্যতে”। নরেন্দ্রকুমার বহু বলেছেন ‘কেশ’-শব্দ থেকে ‘কৈশিক’-শব্দ নিষ্পন্ন।^{৩৩} কেশ সূক্ষ্ম, সুতরাং কৈশিকের প্রয়োগনৈপুণ্যও সূক্ষ্ম। এখানে মনে রাখা উচিত কৈশিক শব্দভুক্ত নয়, কৈশিকের সূক্ষ্মপ্রয়োগচতুর্ধের জন্মই কৈশিকগ্রামের বৈশিষ্ট্য। প্রাচীনকালে (মধ্যযুগে) কৈশিককে ‘দৈবতগ্রাম’-ও বলা হোত। টীকাকার

৩০। “This transformation was effected by means of a process known as the Sādhārana-Kriyā, which gave rise to two distinct scales from the two ancient Grāmas. * * The scale derived from Shadja Grāma was called Shadja Sādhārana or Sādhārīta and that derived from Madhyama Grāma was called Madhyama-Sādhārana or Kaishika”.—Ibid., p. 194.

৩১। প্রজ্ঞানানন্দ : ভারতীয়-সঙ্গীতের ইতিহাস, ২য় ভাগ (‘নাট্যশাস্ত্রের সঙ্গীত’) দ্রষ্টব্য।

৩২। এ’সম্বন্ধে ‘ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস’ ২য় ভাগে বিস্তৃত আলোচনা দেওয়া আছে।

৩৩। “The reference here is to the word ‘Kasha’ (hair), an emblem of fineness, from which the word ‘Kaishika’ is derived.”—p. 209.

কল্লিনাথ বলেছেন : ‘শ্রীরাগ ষড়্জন্তাসমৃদ্ধ ধৈবতগ্রামের নামান্তর’। কৈলিক-গ্রামের স্বরসঙ্কার গ্রহণের ধৈবত বোলে ধৈবতগ্রাম নামেও প্রচলিত। গান্ধারগ্রামের প্রচলন কেন সমাজ থেকে লুপ্ত হোল সে সম্বন্ধে নরেন্দ্রবাবু Musical System of Ancient India-শীর্ষক আলোচনায় বলেছেন : “Sādhārīta appears to have been actually called Gāndhāra Grāma, when it was originally borrowed from the Gandharvas. The name was subsequently abandoned when it came to be regarded as a derivative of the Shādja Grāma. This accounts for the popular notion that Gāndhāra Grāma exists in heaven only and not on the earth. One of the reasons for the discontinuance of the name seems to be the inconvenience in using it, because the starting note of the Scale was Antara-Gāndhāra and not Gāndhāra”,*—অর্থাৎ গান্ধারগ্রাম আসলে ষড়্জগ্রামের অভিন্ন বিকাশ এবং এই গ্রামপ্রবর্তনের রুতিও নাকি গন্ধর্বদের। গান্ধারগ্রামের গ্রহণের অন্তরগান্ধার বোলে এই গ্রামে স্বরের সৃষ্টি বিকাশ করা সহজসাধ্য নয় এবং সেজন্য সাধারণ সমাজ থেকে এর প্রচলন লুপ্ত হয়। গান্ধারগ্রামের স্বরসঙ্কার কী ধরনের ছিল সে সম্বন্ধে সঙ্গীত-মকরন্দ ও রাগমঞ্জরীতে উল্লেখ আছে। সঙ্গীত-মকরন্দে আছে,

রিময়ো ঋতিরৈক্য গান্ধারস্ত সমাপ্রয়া ।

ধৈবত ঋতিরৈক্য চ নিষাদঋতিসংপ্রয়া ॥

গান্ধারগ্রামমাচটে তদা তং নারদো মুনিঃ ।

প্রবর্ততে স্বর্গলোকে গ্রামোহসৌ ন মহীতলে ॥

“নারদো মুনিঃ”—ইনি শিকাকার (প্রথম) নারদ। তিনি বলেছেন ঋষভ ও মধ্যম থেকে এক ঋতি গ্রহণ কোরে গান্ধারে এবং ধৈবত থেকে এক ঋতি নিয়ে নিষাদে যোগ করলে যে স্বররূপের সৃষ্টি হয় তারই নাম গান্ধারগ্রাম। রাগমঞ্জরীতে আছে,

গন্তোঃ স্থানে রিধৌ যত্র লখু ষড়্জ-পয়োনিধৌ ।

গান্ধারো মধ্যমস্থানে গগ্রামো দ্বাষ্টিকে মতঃ ॥

ঋষভ ও ধৈবত গান্ধার ও নিষাদের স্থানভুক্ত হবে, নিষাদ ও মধ্যম লক্ষ-
বড়জ ও লক্ষ-পঞ্চমরূপে অভিযুক্ত হবে এবং মধ্যমের স্থানভিষক্ত হবে
গান্ধার এবং এরই নাম গান্ধারগ্রাম। লক্ষ-বড়জ ও লক্ষ-পঞ্চম বলতে
বড়জ ও পঞ্চমের যে প্রতিসংখ্যা—৪+৪, তাদের প্রতিসংখ্যা হবে ৩+৩।
জুতরাং গান্ধারগ্রামের প্রতিরূপ—রি—৪+গ—২+ম—৪+প—৩+ধ—৪+
নি—২+স—৪। এই সিদ্ধান্ত নাকি যাচিকের।”

মনে রাখা উচিত যে নারদীশিকার সঙ্গীতশাস্ত্রী কল্পপের প্রবর্তিত
কৈশিকগ্রামরাগ নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত কৈশিকগ্রাম বা রাগ থেকে
সম্পূর্ণ ভিন্ন। সেদিক থেকে মালবকৌশিক অথবা মালবকৈশিক
অনেক পরবর্তী এবং তাদের থেকে ভিন্ন রাগ। নাট্যশাস্ত্রে কৈশিক ‘মধ্যম-
সাধারণ’ নামেও উল্লিখিত এবং নারদীশিকার একে ‘কৈশিকমধ্যম’
বলেছেন—যদিও কৈশিক ও কৈশিকমধ্যমের মধ্যে পার্থক্য নাই বোঝে
চলে। কল্পপের কৈশিকরাগ বা কৈশিকগ্রামরাগের স্তাস পঞ্চম,—মধ্যম
নয়। পঞ্চম ও বড়জ এই গ্রামরাগে প্রবল এবং সেদিক থেকে তারা
অংশরূপে গণ্য। খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকে কুড়ুমিয়ামালাই-প্রস্তরলিপিতে খোদিত
কৈশিকরাগের রূপ বা গঠন এবং প্রকৃতি তাই। স্বর, গ্রাম ও মুছ’নার পরিচয়
দিয়ে নারদীশিকার বলেছেন,

সপ্ত স্বরান্নয়ো গ্রামা মুছ’নাৎবেকবিংশতিঃ ।

তানা একোনপঞ্চাশদিত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্ ॥

স্বর সাতটি, গ্রাম তিনটি, মুছ’না একশটি ও একোনপঞ্চাশৎ তান এবং এদের
সমবেত রূপের নাম ‘স্বরমণ্ডল’। অনেকের মতে এই স্বরমণ্ডল নাকি বৈদিক
সামগানে ব্যবহৃত হোত। “সপ্ত স্বরাঃ” বলতে নারদ প্রথমাদি বৈদিক সাত
স্বরের কথা বলেন নি, তিনি বলেছেন : “বড়জন্ত ঋষভতৈষ গান্ধারো
পঞ্চমস্তথা, পঞ্চমো ধৈবততৈষ নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ”। পূর্বে বলেছি যে
নারদীশিকাকারের সময়ে শুধু নয়, তার আগে বৈদিক সমাজে বেদগানের
পাশাপাশি লৌকিক গানেরও প্রচলন ছিল এবং তার সুপট্ট নিদর্শন অরণ্যোগের
ও গ্রামেগের গানের অস্থায়ীলন থেকে আভাস পাওয়া যায়। গ্রামের পরিচয়
দিয়ে নারদ বলেছেন.

বড়্‌জমধ্যমগান্ধারগ্রামো গ্রামাঃ প্রকীৰ্তিতাঃ ।

ভূলোকজ্জায়তে বড়্‌জো ভুবলোকাত মধ্যমঃ ॥

স্বর্গান্নাত্তজ গান্ধারো নারদস্ত মতঃ যথা ।

স্বররাগবিশেষণ গ্রামরাগো ইতি স্মৃতাঃ ॥

বড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধার তিন গ্রাম। এই তিনটি গ্রামের গ্রামাণ্য শিক্ষাকার নারদ স্বীকার করেছেন। কিন্তু তিনটির প্রচলন কোথায় ছিল তার পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি অনেকটা পৌরাণিক মনোভাবের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন পৃথিবীতে বড়্‌জগ্রাম ভুবলোক মধ্যম ও স্বর্গলোকে গান্ধারগ্রামের প্রচলন। ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গিতে বিচার করিলে দেখা যায় ভুবলোক শুধা অন্তরীকলোক ও স্বর্গলোকের স্থিতিও পৃথিবীতে। পৃথিবীর মাটিকে ছাড়িয়ে এক পুরাণ ও দর্শনই অন্তরীক ও স্বর্গকে ভিন্ন ভিন্ন স্তরে প্রতিষ্ঠিত করেছে। বাই হোক একথা সত্য যে শিক্ষাকার নারদের সময়ে (১ম শতক) গান্ধার-গ্রামের প্রচলন ছিল না। কিন্তু গান্ধারগ্রামের স্বরূপ ও পরিচয় নারদ বিশেষ-ভাবে জানতেন, কেননা পনেরটি তান যে গান্ধারগ্রামের আশ্রিতঃ “তানান্ পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামমাশ্রিতান্” তিনি এই প্রসঙ্গের উল্লেখ করেছেন তবে গান্ধারগ্রাম যে কোন পৃথিবী থেকে নির্বাসিত হোয়ে স্বর্গলোকে কেন পূজা পেলো তার কোন সঙ্গত প্রমাণ তিনি দেন নি। মনে হয় নারদের সময়ে বড়্‌গ্রামের মতো মধ্যগ্রামেরও প্রচলন ছিল, কেননা তিনি মাত্র এই দুটি গ্রামের স্বরসম্মিশ্রের পরিচয় দিয়েছেন। বর্তমান সমাজে মধ্যগ্রামেরও প্রচলন নেই।

নারদীশিক্ষাকারের পর ভরত, দত্তিল, মতঙ্গ, শার্ঙ্গদেব মকরন্দকার নারদ, সকলেই বড়্‌জ ও মধ্যগ্রাম-দুটির লোকসমাজে ব্যবহারের কথা স্বীকার করেছেন। দত্তিল বলেছেন : “কেচিদ্ গান্ধারমপ্যাহঃ সনোহোপলভ্যতে”—কোন কোন গুণী গান্ধারগ্রামের কথা বলেন, কিন্তু পৃথিবীলোকে সে গ্রামের প্রচলন নেই। মতঙ্গ বৃহদেদীয়তে “বড়্‌জমধ্যমসংজ্ঞো তু হৌ গ্রামৌ বিক্ৰতো কিল” প্রভৃতি প্রসঙ্গের উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গ নারদের উপর দায়িত্ব চাপিয়ে “ন তু মর্ত্যান্ন গীয়তে” “গান্ধারের নারদো জনতে” প্রভৃতি কথা বলেছেন। গ্রামের স্মৃতিকাহিনীর উল্লেখ করতে গিয়ে মতঙ্গ বলেছেন : “সামবেদাৎ স্বরা জাতাঃ,”—সামবেদ থেকে স্বরের সৃষ্টি আর সেই স্বর বা স্বর-সম্মিশ্রণ থেকে গ্রামের সৃষ্টি : “স্বরভ্যো গ্রামসম্ভবঃ”। এক্ষেপে “সামবেদাৎ

অরা জাতাঃ”—সামবেদ থেকে স্বরের সৃষ্টি বলতে প্রকৃতপক্ষে কি বোঝায় ? আমরা স্বর তিন শ্রেণীর পাই :

(১) বৈদিক স্থানস্বর (accent tone) উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত ;

(২) ক্রুট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মল্ল, অতিস্বার্ষ প্রভৃতি বৈদিক সামগানে ব্যবহৃত সাত স্বর ;

(৩) ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ এই লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী শ্রেণীর গানের সাত স্বর । এগুলি আসলে প্রধান স্বর । এদের ছাড়া জাত্যাদি সহায়ক (subsidiary) স্বরও আছে । মোটকথা উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর থেকেই বৈদিক ও লৌকিক সাতটি সাতটি স্বরের বিকাশ । যাজ্ঞবল্ক্য প্রভৃতি শিক্ষায় এ’সবকে আলোচিত হয়েছে । যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় আছে,

(১) অহুদাত্ত থেকে—

লৌকিক—ঋষভ (রি) ও ধৈবত (ধ),

বৈদিক—তৃতীয় ও মল্ল

(২) স্বরিত থেকে—

লৌকিক—ষড়্জ (স), মধ্যম (ম), পঞ্চম (প),

বৈদিক—চতুর্থ, প্রথম, ক্রুট,

(৩) উদাত্ত থেকে—

লৌকিক—নিষাদ (নি), গান্ধার (গ),

বৈদিক—অতিস্বার্ষ, দ্বিতীয়

সুতরাং দেখা যায় বৈদিক স্থানস্বর থেকে বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির বিকাশ সম্ভব হয়েছে । সামবেদ গানাত্মক, অর্থাৎ বিভিন্ন রকমের সামগানকে নিয়ে সামবেদ সার্থক । সামগানের প্রাণ স্বর এবং স্থানস্বর উদাত্তাদি থেকে যখন বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির বিকাশ দেখা যায় তখন উদাত্ত প্রভৃতি তিন স্থানস্বরই কারণস্বর এবং তারা সামবেদের প্রাণ । “সামবেদাৎ অরা জাতাঃ” বলতে সামবেদাত্মক উদাত্তাদি থেকে সকল স্বরের বিকাশ একথাই বোঝানো হয়েছে । “স্বরেভ্যো গ্রামসম্ভবঃ”,—সঙ্গীতিক গ্রাম সাতস্বরের সমাবেশ থেকে জন্মলাভ করেছে ।

ভরত বলেছেন : “অথ হৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি” (নাট্য শা’ ২৮।২২) । তারই অর্থ তিনি এই দুটি গ্রামের স্রুতি এবং সূচনার

পরিচয় দিয়েছেন। তরতোত্তর সকল গ্রন্থকার কিন্তু ভরতের প্রভাব এতদূরে উঠতে পারেন নি। মূর্ছনা, তান, জাতি ও জাত্যাংশযুক্ত স্বরসমূহকে ‘গ্রাম’ বলে। যে স্বরগুলিতে পঞ্চম নিজের তৃতীয় ঋতিতে বিশ্রান্ত অর্থাৎ বিকৃত হয় তার নাম ‘মধ্যমগ্রাম’ এবং যে স্বরগুলির ভিতর পঞ্চম নিজের চতুর্থ ঋতিতে অবস্থান করে অর্থাৎ অবিকৃত থাকে তাই ‘বড়্জগ্রাম’। সঙ্গীতদর্পণে পণ্ডিত দামোদর (খ্রীষ্টীয় ১৭শ শতক) বলেছেন স্বরগুলির মধ্যে ধৈবত ত্রিঋতিক বা অবিকৃত থাকলে বড়্জগ্রাম ও ধৈবত চার-ঋতিক বা অবিকৃত থাকলে মধ্যমগ্রাম। অথবা যখন পঞ্চম নিজের চারঋতির উপর অবিকৃত ও স্থির থাকে তখন ঐ সপ্তকে ‘বড়্জগ্রাম’ এবং যখন পঞ্চম তিনঋতির উপর থাকে তখন ‘মধ্যমগ্রাম’ : (১) “যদা ধ্বজিঋতিঃ বড়্জে মধ্যমে তু চতুঃঋতিঃ” ; (২) “বড়্জগ্রামঃ পঞ্চমে স্বচতুর্থ-ঋতিসংস্থিতে, শ্রোপাস্ত্যঋতিসংস্থেহস্মিন্ মধ্যমগ্রাম ইত্যুতে”। স্বরগুলির মধ্যে গাঙ্কার ঋষভের অস্তিম ও মধ্যমের আদিঋতি গ্রহণ কোরে চারঋতিসম্পন্ন এবং ধৈবত পঞ্চমের অস্ত বা শেষঋতি ও নিষাদ ধৈবতের অস্তিম ও বড়্জের আদিঋতি গ্রহণ কোরে বিকৃত হোলে ‘গাঙ্কারগ্রাম’। দত্তিলের মতে মধ্যমগ্রামে পঞ্চম, বড়্জগ্রামে ধৈবত ও উভয়গ্রামে মধ্যস্বরের বিকাশ থাকে : “পঞ্চমঃ মধ্যমগ্রামে বড়্জগ্রামে তু ধৈবতম্, অলোপিনঃ বিজানীয়াৎ সর্বত্রৈব তু মধ্যমম্”। মতঙ্গ বলেছেন স্বর, ঋতি, মূর্ছনা, জাতিরাগ বা রাগ এগুলিকে ব্যবস্থাপন করার জন্য গ্রামের প্রয়োজন।** মকরন্দকার নারদ বলেছেন,

বড়্জমধ্যমগাঙ্কারগ্রামত্রয়মুদাত্তম্।

বড়্জশ্চ মধ্যমশ্চৈব চৈতৌ ভূমৌ প্রকল্পিতৌ ॥

এখানে উল্লেখযোগ্য মকরন্দকার নারদ প্রসঙ্গক্রমে গাঙ্কারগ্রামেরও বর্ণনা করেছেন। বড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্কার এই তিনগ্রাম। এদের মধ্যে বড়্জ ও মধ্যম ‘ভূমৌ’—পৃথিবীলোকে এবং “স্বর্গলোকেহপি গাঙ্কারঃ”—

৩৬।(ক) A. H. Fox-Strangways: *The Gāndhara-grāma* (Vide Journal of the Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland, 1935, pp. 687—696).

(খ) M. S. Rāmaswāmi Aiyār: *The Question of Gramas* (Vide JRAS for Great Britain and Ireland, 1936, pp. 629—640).

স্বর্গলোকে গান্ধারগ্রামের প্রচলন। (খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতকে) ‘ভক্তিরত্নাকর’-গ্রন্থে নরহরি চক্রবর্তীও তিনগ্রামসম্বন্ধে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত কোরে বলেছেন,

গ্রামঃ স্বরাণামতিস্বন্দ্যভাবং, সংযোজনং স্থানকুলং ত্রিধা সঃ।

ষড়্ভুক্তথা মধ্যম এবং ভূম্যাঃ গান্ধারনামা কিল দেবলোকে ॥^{৩১}

পৃথিবীতে ষড়্ভুক্ত ও মধ্যমগ্রাম এবং দেবলোকে গান্ধারগ্রামের অমুশীলন হোত। দেবলোকে গান্ধারগ্রামের প্রচলন এই কথাগুলির মধ্যেও ঐতিহাসিক সত্য নিহিত, নিছক পৌরাণিক নয়। এখানে “সংযোজনং স্থান কুলং ত্রিধা সঃ” শব্দগুলি বিশেষ অর্থের বোধক। এই শব্দগুলির অর্থ স্থান ও শ্রেণীভেদে তিনরকম, অথবা তিনটি গ্রামের ‘সংযোজন’ বা প্রয়োগ হোত স্থান ও কুলভেদে। ‘স্থান’ পৃথিবী ও স্বর্গলোক তথা মনুষ্য ও দেবলোক এবং ‘কুল’—দেব, মনুষ্য ও গন্ধর্ব্ব অথবা দেবতা, মনুষ্য ও যক্ষকিন্নরাদি। মেঘদূতের টীকায় মল্লিনাথ এ’ভাবে এদের অর্থ প্রকাশ করেছেন,

ষড়্ভুক্তমধ্যমনামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি মানবাঃ।

ন তু গান্ধারনামানাং স লভ্যো দেবযোনিভিঃ ॥^{৩২}

মনুষ্যসমাজে ষড়্ভুক্ত ও মধ্যমগ্রামের প্রচলন এবং গান্ধারগ্রাম একমাত্র দেবযোনি তথা গন্ধর্ব্ব, যক্ষ ও কিন্নরাদি অমুশীলন করতো। তবে শাস্ত্রকারেরা ষড়্ভুক্তগ্রামকে উত্তম বলেছেন : “ষড়্ভুক্তগ্রামস্তিযুত্তমঃ”। শার্ঙ্গদেব বলেছেন : “ষড়্ভুক্তঃ প্রধানমাত্তমাদ্” (সঙ্গীত-রত্নাকর ১৪৬)। তিন গ্রামের মূর্ছনা এবং তানও কল্পিত হয়েছে। নারদীশিকায় তিনগ্রামের মূর্ছনাসম্বন্ধে বলতে গিয়ে নারদ মূর্ছনাগুলিকে কুল ও শ্রেণী হিসাবে ভাগ করেছেন। তিনি বলেছেন,

উপজীবন্তি গন্ধর্বা দেবানাং সপ্তমূর্ছনাঃ ॥

পিতৃণাং মূর্ছনা সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ।

ঋষীণাং মূর্ছনাঃ সপ্ত যান্ত্রিয়া লৌকিকাঃ স্তুতাঃ ॥^{৩৩}

পণ্ডিত ভট্টশোভাকর এর টীকায় বলেছেন : “সপ্ত-উত্তরমন্ত্রাভিরুদ্-গতাহংক্রান্তা-সৌবীরা-হ্রস্বকা-উত্তরায়তা-রজনীতি ষড়্ভূতাদিস্বরগতাঃ সপ্তঋষি-

৩১। ‘ভক্তিরত্নাকর’ (গোড়ীয় মিশন সং), পৃ ২৪০

৩২। ‘মেঘদূতম্’ (পুনা সং, অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক-সম্পাদিত, (১৯১৬), পৃ ৪২

৩৩। ‘শিক্ষানংগ্রহঃ’ (কাশী-সংস্করণ) পৃ ৪০০।

সম্বন্ধিত-উক্তাঃ দেবমূর্ছনানাং গন্ধর্বা অমুখ্যায়িনঃ, পিতৃমূর্ছনানাং তু বন্দ্যঃ, ঋষিমূর্ছনানাং মনুষ্যা ইত্যাহ”। দেখা যায় তখন বংশ বা কুল ও শ্রেণী হিসাবে মূর্ছনাগুলির ব্যবহার ছিল। শাস্ত্রের যথাযথ অনুশীলন ও সঙ্গীতের ইতিহাস সম্বন্ধে পঠনপাঠন না হওয়ায় বর্তমানে এগুলি হয়তো আমাদের কাছে হেয়ালী বোলে মনে হোতে পারে, কিন্তু আসলে তা তা নয়। সঙ্গীত ও তার উপাদানগুলির মর্মকথা যথার্থই গভীর। মূর্ছনাগুলি গ্রামকে আশ্রয় কোরে বিকাশ লাভ করতো, স্বতরাং কুল ও শ্রেণী-হিসাবে তিন গ্রামের ব্যবহারভেদ ছিল। এর উপর সামাজিক শ্রেণীবিভাগ ও ধারার প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। তানসম্বন্ধেও তাই।

মূর্ছনা ও গান্ধারগ্রাম সম্পর্কে বিশেষভাবে মনে পড়ে মেঘদূতে উত্তরমেঘের কাহিনী যেখানে বিয়োগবিরহবিধুরা যক্ষপত্নী প্রিয়পতি যক্ষের প্রত্যাগমনকে সার্থক করার জন্য নাম ও গোত্রাক্রিত মূর্ছনার আলাপ করেছিলেন বীণার তারগুলিতে বন্ধারের অহরণ তুলে। সেই মূর্ছনার প্রয়োগ হোত সম্ভবতঃ আভিচারিক ব্যাপারে, কেননা বীণার তন্ত্রীগুলিতে সেই মূর্ছনার জাল বুনেই যক্ষিণী যক্ষকে আহ্বান করতে উদ্যত হয়েছিলেন। কিন্তু তীব্র ব্যাকুলতা ও দুঃখের জন্য তাঁর কামনা ও চেষ্টা বিফল হয়েছিল। যক্ষপত্নীর নয়নাশ্রু সিক্ত করেছিল বীণার তারগুলিকে, মূর্ছনা পেয়েছিল বাধা নিজে কে প্রকাশ করতে ও আভিচারিক উদ্দেশ্য হয়েছিল নিষ্ফল। টীকাকার মল্লিনাথ আরো চমৎকারভাবে বলেছেন আভিচারিক মূর্ছনাটি নাকি যক্ষ ও গন্ধর্বগণ-ব্যবহৃত গান্ধারগ্রামে স্থাপিত হয়েছিল। গান্ধারগ্রামে মূর্ছনার প্রয়োগকারিণী ছিলেন যক্ষপত্নী, তিনি সাধারণ মনুষ্যসমাজের নারী নন। অমর কবি কালিদাস মেঘদূতের উত্তরমেঘে (১১ স্লো) এই রূপক ঘটনাটি এভাবে বর্ণনা করেছেন,

উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে সৌম্য নিক্ষিপ্য বীণাং

মল্লোগোত্রাঙ্কং বিরচিতপদং গেয়মুদগাতুকামা।

তন্ত্রীরাট্রা নয়নসলিলৈঃ সারস্বিত্যা কথংচি-

ভুয়ো ভূয়ঃ স্বয়মধিকৃত্যং মূর্ছনাং বিন্মরস্তী ॥

মল্লিনাথ টীকায় বলেছেন : “হে সৌম্য সাধো। মলিনবসনে। * * উৎসঙ্গ উরৌ বীণাং নিক্ষিপ্য। যম গোত্রং নামাক্ষিপিত্বং যস্মিন্গুপ্তমল্লোগোত্রাঙ্কং মল্লমাঙ্কং বধা তথা। ‘গোত্রং নাস্তি কুলেচ্চলে’ ইত্যমরঃ। বিরচিতান

পদানি যন্ত তত্ত্বশোভং গেষং গানাহং প্রবন্ধাদি। * * দেবযোনিবাদ-
গাঙ্কারগ্রামেণ গাতুকামেত্যর্থঃ। তদুক্তম্—‘বড়্জমধ্যমনার্যানো গ্রামো গায়ন্তি
মানবাঃ। ন তু গাঙ্কারনামানাং স লভো দেবযোনিভিঃ’ ইতি। তথা
নয়নসলিলৈঃ প্রিয়তমস্বত্বিজনিতৈরশ্রুভিরাদ্রাং তদ্বী কথংচিৎ কুচ্ছেৎ সারসিহা।
আর্দ্রতাপহরণায় করেণ প্রস্রজ্যাত্বা কণনাসংভবাদিতি ভাবঃ। তুমোক্তঃ
পুনঃ পুনঃ স্বয়মাত্মনা কৃতামপি। বিন্মরণানর্হামগীতার্থঃ। মুর্ছনাং
স্বরারোহাবরোহকমম্। ‘স্বরাণাং স্থাপনাঃ সান্তা মুর্ছনাঃ সপ্ত হি’ ইতি—
সঙ্গীত-রত্নাকরে। বিন্মরস্তা বা। * * বিন্মরণং চাত্ত দ্ব্যিত্তগুণস্বত্বিজনিত-
মূর্ছাবশাদেব। তথা চ রসরত্নাকরে—“বিয়োগাযোগ্যোরিষ্টগুণানাং
কীর্তনাস্বভেঃ। সাক্ষাৎকারোহিথবা মুর্ছা দশধা জায়তে তথা’ ইতি। মৎসাদৃশ
মিত্যাदिना मनःसदास्त्वृत्तिः सृचिता”।^{১০}

অত্যাশ্র শাস্ত্রের মতো টীকাকার মল্লিনাথের সঙ্গীতশাস্ত্রেও যথেষ্ট ব্যুৎপত্তি
ছিল, কেননা সঙ্গীত-রত্নাকর গ্রন্থাদি থেকে প্রমাণস্বরূপ তিনি মুর্ছনার পরিচয়
দিয়েছেন। উত্তরমেঘের ২১ শ্লোকেই কেবল “দেবযোনিবাদ্গাঙ্কারগ্রামেণ
গাতুকামেত্যর্থঃ”,—দেবযোনিদের পক্ষে গাঙ্কারগ্রাম গানের প্রশস্ত একথা
বলেন নি, তিনি ৭৭ শ্লোকের টীকায়ও সেকথার উল্লেখ করেছেন। কবি
কালিদাসের “রক্তকর্ণধৃগায়ন্তী ধনপতি যক্ষঃ কিম্নরৈষজ সার্থম্” শ্লোকাংশের
টীকায় মল্লিনাথ বলেছেন : “রক্তো মধুরঃ কণ্ঠঃ কণ্ঠধ্বনির্ঘোষাং তে তৈঃ স্তম্বর-
কণ্ঠধ্বনিভির্ধনপতিধ্বনঃ, কুবেরকীর্তিমুদগায়ন্তিকর্ণকৈর্গায়নশীলৈঃ। দেবগানস্ত
গাঙ্কারগ্রামস্তাত্তরতরং গায়ন্তিরিত্যর্থঃ কিম্নরৈঃ সার্থং সহ”।^{১১} স্মৃতি কণ্ঠযুক্ত
কিম্নরেরা গাঙ্কারগ্রামে ধনপতি যক্ষরাজ কুবেরের দেবগানরূপ যশোগান করে-
ছিলেন। সেখানে গাঙ্কারগ্রামে মুর্ছনা ব্যবহৃত হয়েছিল কেবল আভিচারিক
উদ্দেশ্যে নয়, আত্মদায়িক ব্যাপার ছিল। স্তরতাং গাঙ্কারগ্রামে মুর্ছনাগুলি
ব্যবহৃত হোত আভিচারিক ও আত্মদায়িক এই উভয় উদ্দেশ্যে। তিনগ্রামের
তানের বেলায়ও তাই। নারদ সঙ্গীত-মকরন্দে “পূর্ণরাগাং প্রণীয়তে” বোলে
পূর্ণতানগুলিতে আয়ু, ধন, যশ, বুদ্ধি, ধন-দাত্ত লাভরূপ আত্মদায়িক উদ্দেশ্যে

১০। ‘মেঘদূতম্’ (পুনা সং.—অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক, ১৯১৬), পৃ ৫২
‘ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস’, ২য় ভাগে এ’শব্দকে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে।

১১। ‘মেঘদূতম্’ (পুনা সং.—অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক, ১৯১৬), পৃ ৩৪

প্রয়োগের কথা উল্লেখ করেছেন। তেমনি “ষাড়বেন প্রগাতব্যাম্” শ্লোকে আভিচারিক ব্যবহাররূপ ব্যাধীনাশ, শত্রুনাশ প্রভৃতি এবং “ঔড়বেন প্রগাতব্যাম্” এই প্রসঙ্গে আত্মদায়িক প্রয়োগ শাস্তিকর্মের উদ্দেশ্যে বলেছেন।^{১১} বৈষ্ণব-কবি নরহরি ঠাকুর (১৮শ শ্রী) ‘ভক্তিরত্নাকর’ গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

তথাহি কোহলীয়ে—

আয়ুর্ধ্বো বশঃকীর্তিবুদ্ধিসৌখ্যধনানি চ।

রাজ্যাভিবৃদ্ধিসন্তানং পূর্ণরাগেষু আয়ত্তে ।

* * *

সংগ্রামে বীরতা রূপলাবণ্যগুণকীর্তনম্।

গানে ষাড়বরাগাণাং গদিতং পূর্বহুরিতিঃ ।

* * *

ব্যাধিনাশে শত্রুনাশে ভয়শোকবিনাশনে ।

ঔড়বাস্ত প্রগাতব্য গ্রহশাস্ত্যর্থকর্মণি ।^{১২}

কোহল ও মকরন্দকার নারদের বর্ণনা প্রায় সমান। কোহল নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের পূর্ববর্তী অথবা সাময়িক। মকরন্দকার নারদ, পুরাণকারগণ ও শাক্তদেবও সম্ভবত কোহলের কাছে একজ্ঞা ঋণী।

মূর্ছনা ও গাঙ্কারগ্রামসম্বন্ধে টীকাকার মন্নিনাথ কল্পনার আশ্রয় নিলেও তা বলেছেন তা প্রাণধানযোগ্য। অথচ কবি কালিদাস গাঙ্কারগ্রামসম্বন্ধে নিজে কোন কথা বলেন নি। তবে ৭৬ শ্লোকে গানকে এবং ৯১ শ্লোকে বীণার মূর্ছনাকে কিরর, যক্ষ অথবা গন্ধর্ব প্রভৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন। ‘মেঘদূত’-কাব্য যক্ষ ও যক্ষপত্নীকে উদ্দেশ্য করে রচিত। উত্তরমেঘে ৯১ শ্লোকে “নিক্ৰিপ্য বীণাং মদগোত্রাক বিরচিতপদং গেয়মুদগাতুকামা, * * স্বয়মধিকৃত্যং মূর্ছনাং” কথাগুলিতে এক গোপন রহস্ত যেন লুকোনো আছে। যক্ষপত্নী নিজের রচিত গোত্র ও নামাঙ্কিত মূর্ছনাসহ পদ, গান এবং মূর্ছনা (ক) “বিরচিতপদং”, (খ) “স্বয়মধিকৃত্যম্ তথা আত্মপ্রস্তুতাম্ মূর্ছনাম্” গান করতে উজ্জত হয়েছিলেন, কিন্তু সমর্থ হয় নি, প্রাণপ্রিয় পতীর গুণাবলী তাঁর স্মৃতিপথে উদ্ভিত হওয়ায় তিনি দুঃখে ও শোকে বিহ্বল ও মূছিত।

১২। ‘সঙ্গীত-মকরন্দ’ (বঙ্গোপা সং) ৮০—৮৩

১৩। ভক্তিরত্নাকর (দ্বিতীয় শিশির সং), পৃ. ২৫১-২৫২

হয়েছিলেন (“দাহিতগুণস্বত্বজনিতমূর্ছাবশাদেব”—মল্লিনাথ)। তবে ঐ মূর্ছনা ও গানের নিপুণ প্রয়োগে যক্ষপত্নীর কোন গোপন অভিপ্রায় অবশ্যই ছিল এবং সে’ অভিপ্রায়সম্বন্ধে কবি নিজে কোন কথা না বোলেও মনে হয় যক্ষপত্নীর মনে এই বাসনা লুক্কায়িত ছিল যে গোত্র ও নামাক্তিত গানের পদ (সাহিত্য) ও মূর্ছনার প্রয়োগে প্রাণপ্রিয় যক্ষরাজ নিশ্চয়ই তাঁর প্রিয়তমা যক্ষীকে স্মরণ করবেন এবং বারংবার মূর্ছনা প্রয়োগের ফলে তাঁর গৃহে প্রত্যাগমনের আশা তীব্রতর হোয়ে উঠবে। ইচ্ছা তীব্র হোলে কোন-না-কোন এক উপায়ের পথ আবিষ্কৃত হয়। এই কল্পনার ছবি বোধহয় যক্ষপত্নীকে গোত্র ও নামপুটিত পদগান করার প্রেরণা যুগিয়েছিল। একথা সম্ভবতঃ টীকাকার মল্লিনাথের কল্পনাচক্ষেও উদ্ভাসিত হয়েছিল। কবি কালিদাস বা উত্তরমেঘের নায়ক যক্ষ ও নায়িকা যক্ষী কিন্তু এ’সম্বন্ধে কোন কথাই বলেন নি। তবে গান্ধর্বগান যে গন্ধর্ব প্রভৃতির অত্যন্ত প্রিয় ছিল তা ভরতের নাত্তিশাস্ত্রে “অত্যাৰ্থমিষ্টং দেবানাং তথা প্ৰীতিকরং পুনঃ, গন্ধর্বানাং চ যস্মাচ্ছিত্ত্বাদ্গান্ধর্বমুচ্যতে” (২৮।২) শ্লোক থেকে স্পষ্ট বোঝা যায়। গন্ধর্বেরা গান্ধারগ্রামকে ভালবাসত। গান্ধারগ্রাম আশ্রয় কোরে তাই যক্ষ ও গন্ধর্বেরা গানে বিভিন্ন তান ও মূর্ছনার প্রয়োগ করতো। টীকাকার মল্লিনাথ সেকথা জানতেন এবং জানতেন বোলেই ৭৬ শ্লোকের “রক্তকর্ণৈঃসুদায়ন্তিঃ” প্রভৃতি এবং ২১ শ্লোকের “উৎসজে বা মলিনবসনে” শ্লোকগুলির ব্যাখ্যাগ্রন্থে দেবগান তথা দেবযোনিদের গানের সঙ্গে গান্ধারগ্রামের যোগসূত্র রচনা করেছেন (“দেবগানস্ত গান্ধারগ্রামস্বাত্তারতঃ গায়ন্তিঃ” ৭৬ এবং “দেব-যোনিঃস্বাদ্গান্ধারগ্রামেণ গাতুকম্” ২১ শ্লো)। ৮৬ শ্লোকে গানের আত্মদৈয়িক এবং ২১ শ্লোকে গান ও মূর্ছনার প্রয়োগ ছিল আভিচারিক ব্যাপারে। গানে ও মূর্ছনার নাম ও গোত্র পুটিত করা আত্মদৈয়িক ও আভিচারিক এই উভয় তাত্ত্বিকী ক্রিয়ার অপরিহার্য নিয়ম। কিন্তু তাই বোলে অমর কবি কালিদাসের এ’দুটি শ্লোক ও মল্লিনাথের মন্তব্য থেকে সিদ্ধান্ত করা মোটেই যুক্তিযুক্ত হবে না যে গান্ধারগ্রামেরই কেবল প্রয়োগ হোত আত্মদৈয়িক ও আভিচারিক ব্যাপারে এবং যক্ষ, কিম্বর ও গন্ধর্বদের কাছে গান্ধারগ্রামের প্রয়োগ একচেটিয়া থাকার গান্ধারগ্রাম ও তার অহুশীলন পৃথিবী থেকে চিরদিনের জন্য লুপ্ত হয়েছিল। গান্ধারগ্রাম ছাড়া বড়জ ও মধ্যম গ্রামের মূর্ছনা ও বিভিন্নজাতির তানগুলি আত্মদৈয়িক ও

আভিচারিক উদ্দেশ্যে গানে ব্যবহৃত হোত, মনে হয় কোন কারণে মধ্যমগ্রামের বিলোপ হোলে ষড়্জগ্রামের অনুশীলনই মনুষ্যসমাজে বর্তমান থাকলো। অবশ্য গাঙ্গারগ্রামের অগ্রচলন সমাজে কেন হোল তার অন্ততম একটি কারণ পূর্বেই আলোচিত হয়েছে।

গাঙ্গার এবং অল্প দুটি গ্রামসম্বন্ধে সঙ্গীত-মকরন্দে^১ নারদ (২য়) একটি সুন্দর যুক্তির অবতারণা করেছেন। তিনি দুটি শ্লোকের সাহায্যে গাঙ্গার-গ্রামের শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন। শ্রুতি সাত স্বরের আন্তর ব্যবধানের নির্দেশক। সাত স্বরের মধ্যে শ্রুতিস্থানের সংস্থাননীতি ও তাদের পরিবর্তনে তিন গ্রামের রূপ সৃষ্টি হয়। ষড়্জ, মধ্যম ও গাঙ্গারগ্রাম তিনটির শ্রুতিসংস্থান

(১) ষড়্জগ্রাম—

স.....	৪
রি.....	৩
গ.....	২
ম.....	৪
প.....	৪
ধ.....	৩
নি.....	২

এই স্বরসংস্থান বর্তমান হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতে বিলাবল ও দক্ষিণ-ভারতীয় কর্ণাটী-সঙ্গীতের শংকরাভরণম্ রাগ-রূপের সমান।

(২) মধ্যমগ্রাম—

স.....	৪
রি.....	৩
গ.....	২
ম.....	৪
প.....	৩
ধ.....	৪
নি.....	২

(৩) গাঙ্গারগ্রাম—

স.....	৩
রি.....	২
গ.....	৪
ম.....	৩
প.....	৩
ধ.....	৩
নি.....	৪

অর্থাৎ ষড়্জগ্রামে শ্রুতি—	৪	৩	২	৪	৪	৩	২—২২
মধ্যমগ্রামে „	৪	৩	২	৪	৩	৪	২—২২
গাঙ্গারগ্রামে „	৩	২	৪	৩	৩	৩	৪—২২

মকরন্দকার নারদ বলেছেন,

প্রবর্তকঃ স্বর্গলোকে গ্রামোহলৌ ন মহীতলে ।

গান্ধারঃ ক্রমতে নিত্যং জরামরণবর্জিতঃ । (১৫৬)

গান্ধারগ্রামের মহিমা অতুলনীয়, তা নিত্য ও শাস্ত। গান্ধারগ্রামকে আশ্রয় করলে সাধকশিল্পী যত্নকে অতিক্রম করেন। অথবা গান্ধারগ্রামে যেভাবে বরের সংস্থান তার আলাপে ও অহুসীলনে সাধক অমৃত লাভ করেন। এরই অল্প সম্ভবতঃ নাটকীয়ভাবে পরবর্তীকালে গান্ধারগ্রামকে স্বর্গলোকের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে। গান্ধারগ্রামের প্রসঙ্গে বায়ুপুরাণের কথাও বিশেষ উল্লেখযোগ্য। বায়ুপুরাণ ৫ম খ্রীষ্টাব্দে (5th Century, A. D.) সংকলিত। ডঃ ভাণ্ডারকর প্রভৃতি ঐতিহাসিকের মতে বায়ুপুরাণ ৮ম খ্রীষ্টাব্দে (8th Century A. D.) রচিত। আলোচন, করেছেন। বায়ুপুরাণে (৮৬১৬) আছে : “সপ্ত স্বরাজ্যয়ো গ্রামো মুচ্ছনান্তেকবিশ্ণুতিঃ”। পুরাণকার তিনগ্রামের পরিচয় দিয়েছেন অথচ তাঁর পূর্ববর্তী নাট্যশাস্ত্রকার ভারত গান্ধারগ্রামের নামোল্লেখ করেন নি, তাই কোন কোন ঐতিহাসিক নাট্যশাস্ত্রকে গুপ্ত অথবা মৌর্যযুগে রচিত বলেন। কিন্তু তাঁদের সিদ্ধান্ত সমীচীন কিনা বিচক্ষণ ঐতিহাসিকেরা বিচার করবেন। বায়ুপুরাণকার (৮৬৪১-৪২) বড়জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রামের স্থানের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

গান্ধারগ্রামিকাংসান্ধ্যাম্ কীর্ত্যমানান্নিবোধত ।

আগ্নিষ্টোমিকমাত্ত্ব দ্বিতীয়ং বাজপেয়িকম্ ।

তৃতীয়ং পৌণ্ড্রকং প্রোক্তং চতুর্থং চাহম্মেধিকম্ ।

পঞ্চমং রাজসূদঞ্চ ষষ্ঠঞ্চক্ৰস্বর্ণকম্ ॥

সপ্তমং গোসবং নাম মহাবৃষ্টিকমষ্টমম্ ।

ত্র্যক্ষদানঞ্চ নবমং প্রাজাপত্যমনস্তরম্ ॥

নাগপক্ষাশ্রয়ং বিদ্যাদোগোতরঞ্চ তথৈব চ ।

হয়ক্রান্তং যুগক্রান্তং বিষুক্রান্তং মনোহরম্ ॥

স্বর্ধক্রান্তং বরেন্যঞ্চ মন্তুকোকিলবাদিনম্ ।

সাবিত্রমর্জসাবিত্রম্ সর্বতোভদ্রমেব চ ॥

স্ববর্ণঞ্চ হৃতঙ্গঞ্চ বিষুবৈষুবরাবুভৌ ।

সাগরং বিজয়দৈব সর্বভূতমনোহরম্ ॥

হংসং জ্যোষ্ঠং বিজ্ঞানীমন্তুর্নুপ্রিয়মেব চ ।

মনোহরমবাঢ্যঞ্চ গন্ধর্বগুণভঞ্চ বঃ ।

অলম্ববেষ্টচ তথা নারদপ্রিয় এব চ ।

কষিতো ভীমসেনেন নাগরাগাং বধা প্রিয়ঃ ।

বিকলোপনীতবিনতা ত্রীরাথ্যো ভার্গবপ্রিয়ঃ ।

অভিরম্যন্ত শুক্রশ্চ পুণ্যঃ পুণ্যারকঃ স্মৃতঃ ।

আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক, পৌণ্ড্রক, আশ্বমেধিক, রাজস্বয়, চক্রস্বৰ্ণক, গোসব, মহাবৃত্তিক, ব্রহ্মদান, প্রোজাপত্য, নাগপক্ষাশ্রয়, গোভর, হয়ক্রান্ত, যুগক্রান্ত, বিষ্ণুক্রান্ত, মন্ত কোকিলের স্বরের মতো মনোরম, সূৰ্যকান্ত, সাবিজ, অৰ্ধসাবিজ, সৰ্বতোভদ্র, স্বৰ্ণ, হৃতশ্র, বিষ্ণু, কৈম্ববর, সাগর, সৰ্বভূতের মনোরম বিজয়, তুষ্ণুরপ্রিয় হংস, অলম্ব নারদাদি গন্ধর্বগণের প্রিয় ও ভীমসেনকর্তৃক প্রশংসিত অবাঢ্য, বিকল, উপনীত, বিনতা, ভার্গবের প্রিয় ত্রী, শুক্র ও পুণ্যপ্রদ পুণ্যারক, অভিরমা প্রভৃতি বড়জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রামের তান। তা'ছাড়া বায়ুপুরাণে কতকগুলি মুর্ছনার নাম পাওয়া যায় যেগুলি সম্ভবত আভিচারিক কর্মের জন্য প্রযুক্ত হোত, যেমন বাক্ষিকা, অহি, শকুন্তক, মন্দিনী, অশ্বক্রান্তা প্রভৃতি। মাদলিক ও আভ্যদয়িক কর্মে ব্যবহৃত কতকগুলি মুর্ছনার নামও পাওয়া যায় যেমন গান্ধার বা গান্ধারী, উত্তরগান্ধারী, বড়জাখ্যা, দিব্যা, আয়তা, মন্দযষ্ঠা প্রভৃতি। আভিচারিক মুর্ছনা বাক্ষিকার অর্থ হোল : যক্ষীগণ পঞ্চমস্বরের মুর্ছনাসহযোগে সাধুগণের মোহ উৎপাদন করতো, বোলে মুর্ছনার নাম 'বাক্ষিকা'। 'অহি'-মুর্ছনা শ্রবণ করলে বিষধর সর্পগণও মুগ্ধ হয়। 'শকুন্তক' মুর্ছনার প্রয়োগে কিষ্করগণ পক্ষীরবের অনুকরণ করে। 'মন্দিনী'-মুর্ছনা প্রযুক্ত হোলে ঋষিগণের মনও শিথিল হয় আবার আভ্যদয়িক 'গান্ধার'-মুর্ছনা প্রযুক্ত হোলে পৃথিবীর স্থিতিশক্তি বৃদ্ধি পায়। দিব্যা, আয়তা প্রভৃতি মুর্ছনার প্রয়োগে বিশ্বের কল্যাণ সাধিত হয়। মনে রাখতে হবে যে এগুলি যোট্টেই গান্ধারগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত নয়।

বায়ুপুরাণে উল্লিখিত আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক ও আশ্বমেধিক তানগুলিকে আভ্যদয়িক ও সমাজের কল্যাণকর বলা হয়, কেননা দত্তিল (ত্রী' ২ঙ্ক শতক) 'দত্তিলম' পুস্তকে (৩১ শ্লো') বলেছেন,

অগ্নিষ্টোমাদিনামানন্ত উক্তা নারদাদিভিঃ ।

দেবারাধনযোগেন তৎপুণ্যংপাদকা যতঃ ।

খ্রীষ্টীয় ত্রয়োদশ শতকে শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে অগ্নিষ্টোম, বাজপেয়, ষোড়শী প্রভৃতি ষাড়্জগ্রামিক নিষাদবিহীন ষাড়ব তান এবং পুরুষমেধ, বজ্র, জ্যোতিষ্টোম প্রভৃতিকে ষাড়্জগ্রামিক ঋষভ ও পঞ্চম স্বরবর্জিত ঔড়ব তানরূপে পরিচয় দিয়াছেন। তিনি মধ্যমগ্রামিক তানরূপে ষাড়ব ও ঔড়ব তানেরও উল্লেখ করেছেন। সিংহভূপাল তানগুলিকে পবিত্র যজ্ঞীয় ব্যবহারের উপযোগী বলেছেন। তিনি সিদ্ধান্তের অষ্টকূলে পার্শ্বদেবের ‘সঙ্গীতসময়সার’ থেকে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। তিনি বলেছেন : “নহু তানানং যজ্ঞানং চ কথমেকত্র ব্যবহারম্? উচ্যতে—একস্মিন্নপি তান উচ্চারিতেহগ্নিষ্টোমাদি-
যাগানামেতৈককশ্র ফলোপলব্ধে গায়কানাং যজ্ঞস্তানাদেব সিধ্যতি”। উল্লেখযোগ্য যে সিংহভূপাল পার্শ্বদেবের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন, কিন্তু ত্রিবাঙ্গম থেকে প্রকাশিত সঙ্গীতসময়সারের সংস্করণে তার উল্লেখ নাই। অথচ সিংহভূপালের ইঙ্গিত ও উদ্ধৃতিকে সহজে মিথ্যা বলার কোন সার্থকতা নাই। যেনে হয় বর্তমান সঙ্গীতসময়সারের মুদ্রিত সংস্করণ সম্পূর্ণ নয়—খণ্ডিত।

সঙ্গীত-রত্নাকরের প্রথম অধ্যায়ের গ্রামমূর্ছনাক্রমতানপর্ষায় ষাড়্জগ্রামিক ষাড়ব ২৮, মধ্যমগ্রামিক ২১ এবং ষাড়্জগ্রামিক ঔড়ব ১১ ও মধ্যমগ্রামিক ১৪ তানগ্রন্থে টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন : “শুদ্ধতানানং অদৃষ্টফল-
সম্বন্ধঃ চ * * * যজ্ঞানাম্ অভিধেয়ত্বম্”, “শুদ্ধতানানং যজ্ঞফলসংবন্ধঃ”, “কুটতানানং তু কেবলং দৃষ্টফলত্বেন” প্রভৃতি। তিনি শুদ্ধতান ও মূর্ছনা সম্বন্ধে শ্রেয় তথা কল্যাণকর অদৃষ্টফলেরও উল্লেখ করেছেন। তিনি তান বলতে শুদ্ধতান : “তানানি শুদ্ধতানাঃ” এবং “শ্রেয়সে” শব্দ বলতে বলেছেন “অদৃষ্টফলায়”। অগ্নিষ্টোমাদির উল্লেখ কোরে বলেছেন,

আগ্নিষ্টোমিকতানেন গীতং সাম শৃণোতি যঃ ।

স সর্বপাতকৈকমুক্তো লোকাঙ্গয়তি দুর্জয়াম্ ।

* * *

প্রত্যহং সংধ্যয়োঃ স্তোত্রং নাকলোকং স গচ্ছতি ।

আগ্নিষ্টোমিকতানেন যৈর্নরৈঃ স্তুষ্যতে শিবঃ ।

তে ভুক্তা বিপুলান্ ভোগান্ শিবসাজ্জ্যমাণস্বঃ ।

মোটকথা সামগানে আগ্নিষ্টোমিক, জ্যোতিষ্টোমিক প্রভৃতি তান ব্যবহৃত

হোত ও সেই ধরনের তানযুক্ত সামগান প্রবণ করলে লোকে দুর্ভিক্ষজনিত পাপ থেকে মুক্তি লাভ করতো। আগ্নেটোমিক প্রভৃতি তান কল্যাণোৎপাদক স্তবরাং আত্মদায়িক। এখন প্রশ্ন যে বৈদিক সামগানে তাদের প্রয়োগ ছিল কিনা। অনেকে বলেন নারদীশিকায় স্বরমণ্ডলের বর্ণনা আছে এবং সেই স্বরমণ্ডল সামগানেও ব্যবহৃত হোত। অনেকে তানযুক্ত গানকে গান্ধার-গ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত করেন। তবে আত্মদায়িক বাপারের মতো আভিচারিক অকুষ্ঠানাদিও গানের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল, কেননা বাড়জগ্রামিক ঔড়ব ২১টি তানের মধ্যে মাজলিক কারীরী, শাস্তিকুং, পুষ্টিকুং প্রভৃতি তানের মতো উচ্ছাটন ও বশীকরণ তানাদিরও উল্লেখ আছে: “বৈনতেয়োচ্ছাটনৌ চ বশীকরণসংজ্ঞকঃ”। শাস্তিকুং, পুষ্টিকুং প্রভৃতি তানগুলি সমাগানের সঙ্গে জড়িত থেকে যেমন মানুষের সমষ্টি ও ব্যষ্টি কল্যাণ সাধন করতো তেমনি উচ্ছাটন ও বশীকরণসংজ্ঞক তানযুক্ত সামগানগুলিও অকল্যাণ সাধন করতো।

শাক্তদেব মধ্যমগ্রামিক ঔড়ব তানের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন শঙ্খচূড়, পঙ্কজায়া, রোদ্রাখ্য, বিষ্ণুবিক্রম প্রভৃতি। এই তানগুলিতে ঋষভ ও ধৈবত স্বরের ব্যবহার থাকে না। ভৈরব, কামদাখ্য, অষ্টকপাল, ষ্টিষ্টকুং, বযট্কার, মোক্ষদ প্রভৃতি তানগুলি নিবাদ ও গান্ধারস্বরবর্জিত এবং কল্যাণকর। শাক্তদেব তাই পরবর্তী ১০ম—১১শ শ্লোক-দুটিতে বলেছেন,

যদ্ যজ্ঞনামা যন্তানন্তস্ত তৎফলমিচ্ছতে ।

গান্ধর্বে মূর্ছনাস্তানাঃ শ্রেয়সে শ্রুতিচোদিতাঃ ।

খ্রীষ্টীয় ৯ম শতক বা তার কিছু পূর্বকার গ্রন্থ বৃহদেনীতে (খ্রীঃ ৫ম-৭ম শতক)) আগ্নেটোমিকাদি বড়জ ও মধ্যমগ্রামের বাড়ব ও ঔড়ব তানের উল্লেখ আছে। শাক্তদেব বৃহদেনীকার মতজের মতের অনুকরণ করেছেন বলা যায়। মতজ মধ্যমগ্রামিক ঔড়বতান হিসাবে “ভৈরবঃ কামদশৈব”—ভৈরবের নামোল্লেখ করেছেন। এই ভৈরব রাগ নয়—তান, কারণ ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে দেখা যায় তখনো আর্বসমাজে ভৈরবরাগ এবং এমনকি ভৈরবী-রাগিনীর প্রচলন হয়নি। প্রাচীন শাস্ত্রকারদের অভিপ্রায় তানগুলির নাম-অনুযায়ী তাদের প্রকৃতি ও ফলদানের শক্তি ছিল। “গান্ধর্বে মূর্ছনাস্তানাঃ” শব্দগুলি গান্ধর্বদের অতিপ্রিয় গান্ধারগ্রামের ও সেই গ্রামের মূর্ছনা ও তানের কথাতে শ্রয়ণ করিয়ে দেয়। টীকাকার সিংহভূপাল “গান্ধর্ব” বলতে ‘মার্গগান’ বলেছেন: “গান্ধর্বে মার্গগানে”। নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের

অভিযত তাই। ভরতও গাঙ্কর্বকে “স্বরভালপদাশ্রয়” তথা ‘মার্গগান’ বলেছেন। সিংহভূপালও গাঙ্কর্বকে বলেছেন ‘মার্গগান’। সিংহভূপাল গাঙ্কর্ব তথা মার্গগানের এসঙ্গে বলেছেন : “শ্রেয়সেহভ্যদযার নিঃশ্রেয়সার্থম্। তত্তন্ত-
তত্তমূর্ছনাত্তানাদিপ্রয়োগস্ত ধর্মস্বেহপি সূচ্যতে, ‘বতোহভ্যদযনিঃশ্রেয়সিচ্ছি স-
ধর্মঃ’ ইত্যঙ্গীকারাৎ”। তা’ছাড়া সঙ্গীত-রত্নাকারের ৪র্থ অধ্যায়ে শাকদেব
বেথানে বলেছেন : “গাঙ্কর্বং গানমিত্যন্ত” এবং “রক্তকঃ স্বরসন্দর্ভো গীতি-
মিত্যভিধীয়তে” (অর্থাৎ এই কথাগুলি দ্বারা যেখানে গীতি ও গাঙ্কর্বগানের
পার্থক্য দেখিয়েছেন) সেখানে সিংহভূপাল বলেছেন : “তন্ত গীতন্ত গাঙ্কর্বং
গানমিতি ভেদব্য়মুক্তং ভরতাদিভিঃ। * * বদগাঙ্কর্বৈঃ সংপ্রভূজ্যতে গীরতে-
তচ্চ ন স্ববুজ্য গীরতে ; কিং অনাদিসংপ্রদায়াৎ। অনাদিমান্তো বঃ সংপ্রদায়ো
জ্ঞকশিত্রপরম্পরয়া পরিজ্ঞানম্ ; * * শ্রেয়স্ ঐহিকমুখন্ত স্বর্গাপবর্গরূপন্ত হেতুঃ
কারণম্ তদগাঙ্কর্বমিত্যভিধীয়তে”। ভরত নাট্যশাস্ত্রে বলেছেন : “গঙ্কর্বগাং
চ বন্দাচ্চ তন্মাদ্ গাঙ্কর্বমুচ্যতে” অর্থাৎ বেহেতু গঙ্কর্বেরা এই গান ভালবাসে
ও তাদের শ্রীতিকর সেজন্য এর নাম ‘গাঙ্কর্ব’। শুধু তাই নয়, তিনি বলেছেন
দেবতাদেরও সেগুলি ইষ্ট : “অত্যর্থমিষ্টং দেবানাম্”। হুতরাং ‘গাঙ্কর্বগান’
বলতে সামগানের পরবর্তী জাতিরাগ ও গ্রামরাগ গান প্রভৃতিকে বোঝার :
“গাঙ্কর্বং জাতিগ্রামরাগাদি পূর্বমুক্তম্”। ‘গান’ বলতে কল্পিনাথ বলেছেন-
অভিজাত ও সুসংস্কৃত দেশীগান : “গানং তু দেশীভ্যবগন্তব্যম্”, আর ‘গাঙ্কর্ব’
বলতে মার্গগান : “গাঙ্কর্বং মার্গঃ”। ভরতও একথা স্বীকার করেছেন, তবে
তার সময়ে গাঙ্কর্বের তথা মার্গগানের সঙ্গে গাঙ্কারগ্রামের সংযোগ
হরতো ছিল না, কেননা সামগানের ব্যাপক অহুশীলন ও প্রচলন তখন
সমাজ থেকে লোপ পেয়েছিল এবং গাঙ্কারগ্রামের প্রচলনও সম্ভবতঃ লুপ্ত
হয়েছিল। কিন্তু শাকদেব যে জ্যোতিষ্টোম, আশ্বমেধিক প্রভৃতি তানের
বিবরণ দিয়েছেন সেগুলি গাঙ্কর্ব তথা মার্গগানের সঙ্গে সম্পর্কিত এবং “গাঙ্কর্ব-
মূর্ছনাত্তানাঃ” শব্দগুলি তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ। কাজেই ভরত ও মতঙ্গাদি
গাঙ্কারগ্রামের প্রচলনকে বাদ দিলেও গাঙ্কারগ্রামিক প্রকৃতিযুক্ত তান ও
মূর্ছনাগুলিকে বাদ দেন নি।

সঙ্গীতমকরন্দকার নারদ গ্রন্থের তৃতীয় পাদে (৩৮০-৮৩) সম্পূর্ণ
বাড়ব ও ঔড়ব রাগগুলির প্রভাব ও মহিমা বর্ণনা করেছেন। তিনি
বলেছেন সাত স্বরযুক্ত সম্পূর্ণজাতির রাগগুলির অহুশীলনে ও আলাপে দীর্ঘায়,

বশ, বুদ্ধি-ধন-ধাত্তবৃত্ত সম্পদ বা কললাভ হয়। ছয় স্বরযুক্ত ষাড়বজ্রাতির রাগগুলির আলাপে শিল্পী সংগ্রাহকে জয়ী হন, রূপ-লাবণ্য লাভ করেন ও সকলে তাঁর গুণকীর্তন করে, এবং পাঁচ স্বরযুক্ত ঔড়বজ্রাতির রাগগুলির আলাপে ব্যাধি ভয়, লোক ও শত্রু নাশ হয়। বিশেষ কোরে শান্তি-স্বস্ত্যয়ন প্রভৃতি মানসিক কর্মে ঔড়বরাগ গান করা হোত। যেমন,

আয়ুর্ধর্মযশোবুদ্ধিধনধাত্তফলং ভবেৎ ।
রাগাতিবৃদ্ধিসন্তানং পূর্ণরাগাঃ প্রগীৱতে ॥
সংগ্রামরূপলাবণ্যবিরহং গুণকীর্তনম্ ।
ষাড়বেন প্রগাতব্যং লক্ষণং গদিতং যথা ॥
ব্যাধিনাশী শত্রুনশী ভয়শোকবিনাশনে ।
ব্যাধিদারিত্র্যাসক্তাপে বিষমগ্রহমোচনে ॥
কামভয়রনাশে চ মঙ্গলং বিষসংহৃতে ।
ঔড়বেন প্রগাতব্যং গ্রামশাস্ত্যর্থকর্মণি ॥

শাস্ত্রনির্দেশ লঙ্ঘন কোরে সঙ্গীতালাপ করলে সাধকের বিশেষ অকল্যাণ সাধিত হয় একথাও মকরন্দকার মন্তব্য করেছেন। মোটকথা নারদ মকরন্দে তান ও মূর্ছনাগুলির নির্দিষ্ট নাম উল্লেখ না করলেও সম্পূর্ণ ষাড়ব ও ঔড়ব রাগগুলির গুণ ও মহিমা-বর্ণনার ভূমিকায় ঐ তান ও মূর্ছনাগুলিকেই ইঙ্গিত করেছেন। এখানে গাঙ্গারগ্রামের কোন কথা উল্লিখিত হয়নি।

এখন কিরে আসা যাক পুনরায় নারদীশিকার আলোচনায়। তিনটি গ্রামের নাম ও মূর্ছনার ইঙ্গিত দিয়ে শিক্ষাকার নারদ সাতটি লৌকিক স্বরের নামোল্লেখ করেছেন,

ষড়্জশ্চ ঋষভৈশ্চৈব গাঙ্গারো মধ্যমস্তথা ।

পঞ্চমী দৈবতৈশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ ॥

স্বরগুলির দেবতা, কুল ও মূর্ছনাগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে নারদীকার প্রথমে মূর্ছনার ব্যাপারে দেব, পিতৃ ও গন্ধর্ব এই তিনটি শ্রেণীর কথা উল্লেখ করেছেন। পিতৃ, যক্ষ ও ঋষি বংশেরও পরিচয় দিয়েছেন। দেবতা, ঋষি ও গন্ধর্ব অথবা দেবতা, পিতৃ ও অহর বা যক্ষ এঁতিনটি বংশের উল্লেখ প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যেও পাওয়া যায়। বৃহদারণ্যক উপনিষদে (১।৫।১৬) আছে : “অথ ত্রয়ো বাব লোকাঃ”। মনুস্মৃতি, পিতৃ ও দেব এই তিনটি লোক। পুনরায় বৃহদারণ্যকে (৫।২।১) আছে : “ত্রয়ো প্রজোপত্যোঃ প্রজোপত্যোঃ পিতরি ব্রহ্মচর্যমুত্থুঃ—দেবা মনুষ্যা অহরাঃ”। দেবতা ও

মাহুঘ এবং দেবতা ও অহুরের মধ্যে মিত্রতা ও শত্রুতার কথা বৈদিক ও পৌরাণিক যুগের ইতিহাসে স্থম্পষ্ট। এমন কি বৌদ্ধ ব্রাহ্মণ্যধর্মের উত্থান-পতনের সময়ে ব্রাহ্মণ ও যবনের অথবা প্রভু ও ভূত্যের আধিপত্য ও আত্মগতোর ধারাবাহিকতা মধ্যযুগের ইতিহাসকে যুগপৎ গৌরব ও কলঙ্কমণ্ডিত করেছে। বৈদিক যুগেও দেবতাগণের মধ্যে ক্ষমতালাভের স্পৃহা যথেষ্ট ছিল, তাই দেবতা ও মহুঘের—সভ্য ও অসভ্য অহুরদের ভিতর অসংখ্যবার সংঘর্ষ হয়েছে। ঐতিহাসিকেরাও তাই ভারতীয় সঙ্গীতের আলেখ্য রচনায় ঐ প্রধান তিনটি শ্রেণীর উল্লেখ করেছেন। সঙ্গীতের সম্বন্ধেও তাই। সমাজবাসী মাহুঘ সঙ্গীতের বেলায়ও সামাজিক প্রভাব ও পরিবেশ অতিক্রম করতে পারে নি, বরং ঐগুলির মাধ্যমে তাঁদের সঙ্গীতগোষ্ঠির পরিচয় দিতে চেষ্টা করেছেন।

নারদীকার বলেছেন দেবতাদের সাতটি, পিতৃগণের সাতটি ও গন্ধর্বগণের সাতটি মোট একুশটি মূর্ছনা। তাছাড়া ঋষিদের সাতটি মূর্ছনাই লৌকিক বা সাধারণ সমাজে ও প্রচলিত ছিল। যেমন,

সংখ্যা	দেব	পিতৃ বা মহুঘ	গন্ধর্ব
১	নন্দী	আপ্যায়নী	নন্দী
২	বিশালা	বিশ্বভূতা	বিশালা
৩	সুমুখী	চন্দ্রা	সুমুখী
৪	চিত্রা	হেমা	চিত্রা
৫	চিত্রাবত	কপর্দিনী	চিত্রাবতী
৬	স্থখা	মৈত্রী	স্থখা
৭	বলা	বাইতী	বলা

অক্ষর ও বাক্যের জন্ত নির্বাচিত মুছ'নাও আছে এবং সেগুলি পিতৃগণের অক্ষরপ। নারদ মুছ'নাদের নামসম্বন্ধে বলেছেন,

নন্দী-বিশালা-সুমুখী-চিদ্ৰা-চিদ্ৰবতী-সুখা ।

বলা যা চাথ বিজেরা দেবানাং সপ্তমুছ'নাঃ ।

আপ্যায়নী-বিশভূতা-চন্দ্রা-হেমা-কপদিনী ।

মৈত্রী-বাহতী চৈব পিতৃণাং সপ্তমুছ'নাঃ ।

* * *

উপজীবন্তি গন্ধৰ্বা দেবানাং সপ্তমুছ'নাঃ ।

পিতৃণাং মুছ'না সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ ।

ঋষীণাং মুছ'না সপ্ত যান্তিমা লৌকিকাঃ স্মৃতাঃ ॥

ঋষিদের সাতটি মুছ'না,

যড়্জ—উত্তরমদ্রা

পঞ্চমে—হৃদ্রাকা

ঋষভে—অভিরুদ্রাতা

ধৈবত—উত্তরায়তা

গান্ধারে—অশ্বক্রান্তা

নিষাদে—রজনী

মাধ্যমে—সৌবীরা

ঋষিদের সাতটি মুছ'না লৌকিক সাত স্বর তা পূর্বে উল্লেখ করেছি। তাছাড়া সাতটি লৌকিক স্বরের মধ্যে এক একটি স্বর দেবতা, ঋষি, পিতৃ ও বিশ্বচরাচরকে প্রীত করে ও সকলের সুখদায়ক। যড়্জ দেবতাদের মনো-রঞ্জন করে, ঋষভ ঋষিগণের, গান্ধার পিতৃগণের, মধ্যম গন্ধর্বগণের, পঞ্চম দেবতা, ঋষি ও পিতৃ এই তিন জনের, ধৈবত সমগ্র চরাচরের অথবা মনুষ্যের ও নিষাদ যক্ষগণের প্রীতি সম্পাদন করে।

নারদীশিক্ষার প্রথম অধ্যায় তৃতীয় কণ্ডিকায় প্রথমে বৈদিক ও লৌকিক দু'রকম গানের দশটি গুণের বর্ণনা আছে এবং দশটি গুণ হোল, রক্ত, পূর্ণ, অলঙ্কৃত, প্রসন্ন, ব্যক্ত, বিকৃষ্ট বা বিকৃষ্ট, স্নক্ত, সম, সুকুমার ও মধুর। নারদীয়-শিক্ষার ১—১১ শ্লোকগুলিতে গানের দশটি গুণের সার্থকতা দেখানো হয়েছে।

শিক্ষাকার বলেছেন : “গানন্ত তু দশবিধা গুণবৃত্তিস্তদ্যথা রক্তং পূর্ণমলঙ্কতং প্রসন্নং ব্যক্তং বিকৃষ্টং স্নক্তং সমং সুকুমারং মধুরমিতি গুণাঃ”। এদের মধ্যে

(১) ‘রক্ত’—বেগু ও বীণার একত্রিত ধ্বনি বা স্বর যা সকলকে আনন্দ দান করে : “তত্র রক্তং নাম বেগুবীণাশ্রাণামেকীভাবে রক্তমিত্যুচ্যতে”;

(২) ‘পূর্ণ’ বলতে স্বর (মধ্যমাদি) ও স্রুতির করণ বা পূরণ এবং

হ্রস্বের পাদ ও অক্ষরের পরস্পর সংযোগে উচ্চারণ : “স্বরপ্রতিপূর্ণাঙ্কঃ পাদাক্ষরসংযোগাৎ পূর্ণমিত্যাচ্যতে”; (৩) ‘অলঙ্কৃত’—কণ্ঠ থেকে নির্গত স্বরকে নিম্ন ও উচ্চ উচ্চারণ : “উরসি শিরসি কণ্ঠস্থমিতালঙ্কৃতম্”, (৪) ‘প্রসন্ন’—কণ্ঠকে নিম্নীভূত করে গদগদধ্বনি বা শব্দ : “অপগতগদগদনির্বিধকং প্রসন্নমিত্যাচ্যতে”; (৫) ‘ব্যক্ত’—শব্দ বা ধাতু ও প্রত্যয়যুক্ত এবং ছন্দ, রাগ, পদ ও স্বর সমূহের দ্বারা ধ্বনির অভিযুক্তি : “পদপদার্থপ্রকৃতিবিকারাগমলোপকৃত্ত্বকৃতসমাসধাতুনিপাতোপগর্গস্বরলিঙ্গবৃত্তিবার্তিকবিভক্ত্যর্থবচনানাং সম্যগুপপাদনে ব্যক্তমিত্যাচ্যতে”; (৬) ‘বিক্রুষ্ট’ বা ‘বিক্রষ্ট’ উচ্চ ভাবে উচ্চারণ করলে যেখানে পদের অন্তর্গত অক্ষরের স্পষ্টতা থাকে অব্যক্ত বা অস্পষ্ট হয় না আসলে তার স্বরে বা উচ্চস্বরে উচ্চারণ করাকেই বিক্রুষ্ট বলে: “উচ্চৈরুচ্চারিতং ব্যক্তপদাক্ষরমিতি বিক্রুষ্টম্”; (৭) ‘শ্লব্ধ’—দ্রুত, বিলম্বিত, উচ্চ, নীচ, প্লুত, সমাহার প্রভৃতির সম্পাদন। তাছাড়া দ্রুতই হোক আর ধীরে বা বিলম্বিতেই হোক সকল অবস্থায় স্বরগুলিকে সূক্ষ্ম কোরে প্রকাশ করা প্রয়োজন : “দ্রুতম্-বিলম্বিতম্চনীচপ্লুতসমাহারং হেলতালোপনয়নাদিভিঃশ্লব্দপাদনাদিভিঃ শ্লব্ধমিত্যাচ্যতে”, (৮) ‘সম’—স্থায়ী, সঞ্চারী, আরোহ ও অবরোহ প্রভৃতি বর্ণগুলিকে লয়ের সঙ্গে একীভূত করা : “আবাপনির্ধাপপ্রদেশং প্রত্যন্তরস্থানানাং সমাসঃ সমমিত্যাচ্যতে”; (৯) ‘স্বকুমার’—অব্যক্ত, অস্পষ্ট বা কণ্ঠ চেপে স্বর নির্গত না করা, এবং উচ্চ, নীচ ও মধ্যস্থানে কণ্ঠের স্বরকে স্বচ্ছন্দগতিতে জীলারিত করা; (১০) ‘মধুর’—স্বভাবত সাবলীল গতিতে পদ ও অক্ষরের উচ্চারণ। এই উচ্চারণে কণ্ঠের স্বভাবস্বন্দর মাদুর্য ও কমনীয়তা বজায় থাকে। তান এই দশটি গুণযুক্ত হোলে তবে তাকে কৌশিকের মর্যাদা দেওয়া হয়। সঙ্গীতরত্নাকরে ৪র্থ প্রবন্ধাধ্যায়ের শেষের দিকে (৩৭৪-৩৭৮ শ্লোক) শাঙ্গদেবও গানের এই দশটি গুণের কথা উল্লেখ করেছেন। যেমন,

ব্যক্তং পূর্ণং প্রসন্নং চ স্বকুমারমলংকৃতম্ ।

সমং স্বরক্তং শ্লব্ধং চ বিক্রুষ্টং মধুরং তথা ।

দর্শিতে হৃদগা গীতে তত্র ব্যক্তং সূটে: স্বরৈঃ ।

প্রকৃতিপ্রত্যয়ৈশ্চোক্তং ছন্দোরাগপটৈঃ ।

পূর্ণং পূর্ণাঙ্গগমকং প্রসন্নং প্রকটার্থকম্ ।

স্বকুমারং কণ্ঠভবং ত্রিহানোৎসবলংকৃতম্ ।

সমবর্ণলব্ধানাং সমমিত্যাভিধীয়তে ।

স্বরজং বঙ্গকীবংশকৰ্ণধ্বনিকতায়ুতম্ ।

নীচোচ্চক্রতমধ্যাদৌ শ্রবণে শ্রবণমুদে ॥

উচ্চৈককারণাতুজং বিকৃষ্টং ভরতাদিভিঃ ।

মধুরং ধূৰ্ণলাঘণাপূর্ণং জনমনোহরম্ ॥

নারদীশিকায় ‘ব্যক্ত’ স্থানে ‘রক্ত’ আছে। মনে হয় ব্যক্ত শব্দই ঠিক। শিকায় নারদ থেকে ভরত, মতঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীতাচার্য গান ও গীতির দোষ ও বর্ণনা এবং তাদের বিশ্লেষণ করেছেন। গীতির দোষসম্বন্ধে নারদ বলেছেন শব্দিত, কল্পিত, কাকব্বর তুল্য কর্ণশ, অভাস্ত উচ্চ ও তীক্ষ্ণ, বিরস, ব্যাকুলিত প্রভৃতি হোলে গলার স্বর স্বাভাবিকভাবে প্রকাশ পায় না, স্বতরাং প্রতিমধুর হয় না। সঙ্গীত-রত্নাকরে (৪।৩৭২) শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

দুষ্টং লোকেন শাস্ত্রেণ ক্রতিকালবিরোধি চ ।

পুনরুক্তং কলাবাহুং গতক্রমপার্থকম্ ।

গ্রাম্যং সন্ধিক্ষমিত্যেবং দশধা গীতদুষ্টতা ॥

লোক বা শ্রোতা শাস্ত্রকর্তৃক নিষিদ্ধ, প্রতি ও কাল বহির্ভূত, বারংবার কথিত, শিল্পসৌন্দর্যবিহীন, গ্রাম্য ও সন্ধিক্ষ স্বরযুক্ত গান নিষ্পন্নীয়, কেননা এগুলি গানের পক্ষে দোষরূপে গণ্য।

যজ্ঞাদি সাত স্বরের বর্ণ এবং জাতি নির্দিষ্ট হয়েছে। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য শিকায় উপাত্তাদি তিন স্বরের জাতি ও বর্ণাদির কল্পনা করেছেন। ছন্দ ও স্বরের অধিদেবতা, বর্ণ ও বংশ প্রভৃতির কল্পনা বৈদিক ও ঔপনিষদিক যুগেই হয়েছিল। ঋগ্বেদে ও ছান্দোগ্য উপনিষদে আদিবর্ণ হিসাবে লোহিত, ওরু ও কৃষ্ণ রঙের উল্লেখ আছে। উপনিষদে প্রাণ ও মন প্রভৃতি ইন্দ্রিয়গণের অধিদেবতা (presiding deity) কল্পনা করা হয়েছে। স্বতরাং শিকা ও প্রাতিশাখ্যের যুগে স্বর ও ছন্দের বর্ণ, দেবতা প্রভৃতির কল্পনা মোটে নূতন ও বিশ্বকর নয়। অনেক সময় বর্ণ বা রঙের সাহায্যে দেবতা, মনুষ্য ও অসুরদের লক্ষ্য করা হয়েছে। পাতঞ্জলযোগদর্শনে প্রতীকের (symbol) কল্পনা হয়েছে নিম্নব্রহ্মকে লক্ষ্য করে : “তত্ত্ব বাচকঃ প্রণবঃ”। প্রাচীন ইহুদী ও খ্রীষ্টান সাহিত্যে বিভিন্ন প্রতীকের সাহায্যে যীশুখ্রীষ্টকে বোঝানো হয়েছে। প্রতীক, অহংগ্রহ প্রভৃতি উপাসনা উপনিষদের সময়ে—নূতন নয়। আধুনিক বিজ্ঞানও (Modern Science) শব্দের বিভিন্ন কণ্ঠন এবং শব্দতরঙ্গের বর্ণ (colour) স্বীকার করে। সূর্যের সাতটি রঙ

ইধারকণার কল্পনের পরিণতি। হুতরাং সঙ্গীতশাস্ত্রীরা স্বরেরও রঙ তথা বর্ণ এবং সামাজিক পরিবেশের প্রভাবে বংশ, বীণ, জাতি প্রভৃতির কল্পনা করেছেন। শিকাকার নারদ বলেছেন,

পদ্মপত্রপ্রভঃ ষড়্জঋষভঃ শুকপিঞ্জরঃ ।

কনকাভস্ত গাঙ্কারো মধ্যমঃ কুম্ভসপ্রভঃ ।

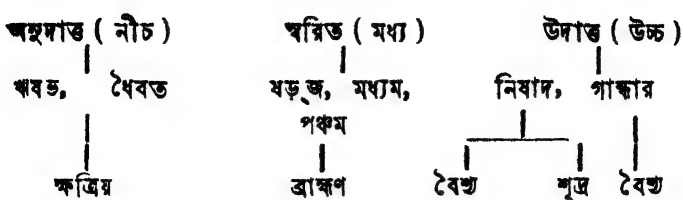
পঞ্চমস্ত ভবেৎ কৃষ্ণঃ পীতকঃ ধৈবতঃ বিদুঃ ।

নিষাদ সর্ববর্ণ শ্রাদিত্যেতাঃ স্বরবর্ণতাঃ ॥

ষড়্জ পদ্মপত্রের মতো বর্ণযুক্ত, ঋষভ শুকপিঞ্জর, গাঙ্কার কনক বা স্বর্ণবর্ণ, মধ্যম কুম্ভফুলের মতো বর্ণযুক্ত, পঞ্চম কৃষ্ণবর্ণ, ধৈবত পীতবর্ণ ও নিষাদ সকল বর্ণের সমন্বয়। মাণ্ডুকীশিকাকার মণ্ডুকও সপ্তস্বরের এ' ধরণের বর্ণ (রঙ) স্বীকার করেছেন। জাতিহিসাবে ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম ব্রাহ্মণ, ঋষভ ও ধৈবত ক্ষত্রিয় এবং গাঙ্কার ও নিষাদের মধ্যে গাঙ্কার বৈশ্য এবং নিষাদ বৈশ্য ও শূদ্র দুই। এই ব্রাহ্মণ-ক্ষত্রিয়াদি জাতিনির্ধারণের পিছনে শিকাকারের একটি গোপন রহস্য লুকানো আছে। টীকাকার ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চমের ব্রাহ্মণত্বপদলাভের কারণ নির্দেশ করতে গিয়ে বলেছেন উৎকর্ষ ও উৎকর্ষসামান্য তার কারণ। তাঁর অভিমতে পঞ্চমের উৎকর্ষ এবং ষড়্জ ও মধ্যমের উৎকর্ষসামান্য এবং গ্রামত্ব অর্থাৎ বেজন্ত পঞ্চমস্বর উৎকর্ষবিশিষ্ট এবং ষড়্জ ও মধ্যমগ্রাম-দুটি উৎকর্ষসামান্যবিশিষ্ট সেজন্ত ব্রাহ্মণত্বের সম্মান ও শ্রেষ্ঠতা লাভ করা তাদের পক্ষে ত্রায়সঙ্গত। ঋষভ ও ধৈবত শক্তিসম্পন্ন বোলে ('বলযোগাৎ') ক্ষত্রিয় অর্থাৎ ক্ষত্রিয়ত্বের সম্মান ও পদবী পাবার অধিকারী এবং যেহেতু গাঙ্কার মাধ্যমের উপর নির্ভর করে অথবা মধ্যমস্বর থেকে গাঙ্কারের আরোহণ ("গাঙ্কারস্ত মধ্যমাদেব রোহাৎ বৈশ্যতা") সেজন্ত গাঙ্কার বৈশ্য এবং নিষাদ অবরোহণপ্রকৃতিসম্পন্ন অর্থাৎ উচ্চগতিবিশিষ্ট হওয়ায় বৈশ্য ও শূদ্র দুই: "নিষাদস্ত অবরোহাৎ বৈশ্যত্বং শূদ্রত্বং চ প্রতিপত্ততে"।

ষড়্জাদির জাতিত্বনির্ণয়ের পিছনে যাজ্ঞবল্ক্য অথবা পাণিনীর শিকার আরো একটি ইঙ্গিত লুকানো আছে। যাজ্ঞবল্ক্যশিকার আছে উদাত্তাদি তিনটি বৈদিক স্বর (অথবা স্থান) থেকে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বরের বিকাশ, উচ্চো নিষাদগাঙ্কারো নীচারুষভধৈবতো।

শেষান্ত স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥



স্বরিত সমন্বয়কারী স্থানস্বর, তা থেকে অভিব্যক্ত ষড়্জ, মধ্যম পঞ্চম তিন স্বর। সমন্বয়কারী স্বর শাস্ত্ররসের ও সত্ত্বগুণের পরিচায়ক। রসের মধ্যে শাস্ত্র ও গুণের মধ্যে সত্ত্ব প্রধান, স্তত্রাং শাস্ত্ররস ও সত্ত্বগুণসম্পন্ন শ্রেষ্ঠ স্বর ‘স্বরিত’ থেকে বিকশিত ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম স্বর-তিনটিও জাতিতে প্রধান অর্থাৎ ব্রাহ্মণপদবী পাবার যোগ্য। তাছাড়া সাতস্বরের জন্মকাহিনীসম্বন্ধে চিন্তা করলে দেখা যায় ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম বা ‘সমপ’ স্বর-তিনটি প্রাচীন, এদের বিকাশও অভিব্যক্তিসুগের গোড়ার দিকে। কোমল স্বরগুলির সৃষ্টি ও প্রচলন একেবারে আদিম বা প্রাচীন যুগে ছিল না, ঐতির সাহায্যে তারা ভরতের পরবর্তীযুগে বিকাশ লাভ করেছিল। পণ্ডিত সোমনাথ রাগ-বিবোধে ‘সমপ’ স্বর-তিনটি সম্বন্ধে বলেছেন: “কিং চ স্বভূবঃ সমপ” অথবা “সমপাঃ ষড়্জ-পঞ্চম-মধ্যমাঃ স্বনাদেব ভবন্তীতি স্বভূবঃ স্বপ্রকাশাঃ ; নো তু কল্লিতাঃ”। ‘সমপ’ (ষড়্জ-মধ্যম-পঞ্চম) স্বর-তিনটি স্বয়প্রকাশ তথা প্রাচীন, স্তত্রাং শ্রেণীহিসাবেও তারা শ্রেষ্ঠ। ঋষভ ও ধৈবতের পক্ষে কদ্রিয়ত্বের সম্মান লাভ করা যুক্তিযুক্ত, কেননা অহুদাত্ত গভীর স্তত্রাং বীর্ষ ও তেজের প্রকাশক। কদ্রিয় বীরত্বের প্রতীক, স্তত্রাং অহুদাত্ত থেকে অভিব্যক্ত ঋষভ ও ধৈবত বীর্ষ ও শৌর্ঘ্যের প্রকাশক হিসাবে কদ্রিয়রূপে গণ্য। উচ্চস্বর উদাত্ত থেকে বিকশিত নিষাদ ও গান্ধার শূদ্র ও বৈশ্বরূপে পরিগণিত, কারণ এদের প্রকৃতি তরল, স্বভাবে ও বিকাশে গাভির্ধ নাই।

নারদীকার ৩য় কণ্ডিকার ৭-৮ শ্লোক-দুটিতে মধ্যম ও ষড়্জ গ্রাম-দুটির পরিচয় দিয়েছেন। মধ্যমগ্রামে গান্ধারস্বরের প্রাবল্য তথা আধিপত্য থাকে, আরোহণ-অবরোহণক্রমে নিষাদের ব্যবহার ও ধৈবতের সংস্পর্শ অল্প লাগে। ষড়্জগ্রামেও গান্ধার বেশী লাগে ও নিষাদের ব্যবহার অল্প, ধৈবত কম্পিত। এ’প্রসঙ্গে মধ্যমরাগেরও উল্লেখ আছে। ‘মধ্যমরাগ’ মধ্যমগ্রাম থেকে সৃষ্ট গ্রামরাগ। এ’রাগে কৈশিকঐতি (স্বর ?) তথা কৈশিকনিষাদের ব্যবহার। তাছাড়া শিকায় নারদ কৈশিকমধ্যম, সাধারণিত প্রভৃতি গ্রামরাগের

নামোল্লেক্ষ করেছেন। লক্ষ্য করার বিষয় যে ভারতের পরবর্তীযুগে যখন অস্ত্রান্ত বিকৃত বা কোমল স্বরের প্রচলন হয় তখন ঋষভ, ধৈবত, নিবাদ ও গান্ধারের ভাগ্যে তা সম্ভব হয়েছিল। ষড়্জ ও পঞ্চম ছিল অবিকৃত। মধ্যমে বিকার বা কোমলত্ব গুণ এলেও তা ধর্ভব্যের মধ্যে গণ্য হোল না। কিন্তু ১৭শ শতকের গোড়ার দিকে ষড়্জ ও পঞ্চম আবার বিকৃত রূপে দেখা দিল।

শিক্ষাকার নারদ সম্বরের একটি দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে বৈদিক ও লৌকিক সঙ্গীতশ্রেণীর মধ্যে যোগসূত্র রচনা করেন যা সঙ্গীতের ইতিহাসে একটি মূল্যবান সামগ্রী ও চিরস্মরণীয় উপাদান। নারদ বলেছেন,

য সামগানানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ ।

যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারতৃতীয়তৃত্যতঃ স্মৃতঃ ।

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ ।

ষষ্ঠে নিবাদো বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ ।

বেণু ও বীণা অতীব প্রাচীন বাস্তব্য।** এখানে ‘বেণু’ অর্থে লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত গান। উদ্গতা সামগান করতেন তাতে চার, পাঁচ, ছয়, সাত স্বরের সমাবেশ থাকত। সামগানের সাত স্বর হোল প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্ত্র, অতিস্বার্থ ও ক্রুঠ। অস্ত্রান্ত সহকারী (secondary) সাত স্বরের নাম পূর্বে আলোচিত হয়েছে। নারদ বৈদিক ও লৌকিক এই দু’ শ্রেণীর গানেই সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন। তবে লৌকিক গান নিয়ে তিনি যত বেশী আলোচনা করেছেন বৈদিক গান নিয়ে ততটুকু করেন নি, কিন্তু তার অর্থ এ’ নয় যে বৈদিকগানকে তিনি অবহেলা করেছেন। তাঁর সময় সমাজে

৪০। প্রাচীন সঙ্গীতগ্রন্থে এক আক্ষিপাদি বৈদিক সাহিত্যে চামড়ার বাদ্যবস্ত্র মৃদঙ্গাদি ছাড়া ‘বেণু’ ও ‘বীণা’ বাস্তবস্ত্র-দুটির উল্লেখ আছে। গবেষণার বিষয় এ’দুটি বাস্তবস্ত্রের মধ্যে কোনটি প্রাচীন। অনেকে বেণু, বংশ বা বাঁশিকে (lute or pipe) প্রাচীনতার সম্মান দেন। অনেকের মতে বীণাই আদি ভারতীয় বাস্তবস্ত্র। হুপ্রাচীন সিদ্ধ-উপত্যকার বেণু ও বীণা দু’রকম বাস্তবস্ত্র পাওয়া গেছে, হুতরাং তাথেকে প্রমাণ হয় আজ থেকে অন্ততঃ ৫০০০। ৪২০০ হাজার বছর আগে বেণু ও বীণার প্রচলন ছিল। তবে প্রাচীন বাস্তবস্ত্র বেণু ও বীণার মধ্যে কোনটি বেশী প্রাচীন তা যথাযথভাবে নির্ণয় করা কঠিন। যদিও পাশ্চাত্য সঙ্গীতবিদ ও ঐতিহাসিকেরা কেউ কেউ চম’বাদ্য মৃদঙ্গকে, আবার কেউ বীণা বা বীণাজাতীয় বাদ্যবস্ত্রকে প্রাচীন বলেছেন তাহোলেও তাঁদের সিদ্ধান্ত ঠিক সর্বব্যাপীসম্মত নয়।

লৌকিক গানের প্রচলন ও সমাধর বৃদ্ধি পেয়েছিল এবং বৈদিকগান ছিল সীমাবদ্ধ একমাত্র যাজ্ঞিক সামগসম্প্রদায়ের ভিতর।

নারদ বীণা ও বেণুর সাহায্যে যে দুটি ভিন্ন শ্রেণীর গীতধারার ভিতর বোগমুত্র রচনা করতে চেষ্টা করেছেন তার নিদর্শন থেকে বোঝা যায় নারদের সময়ে তো বটেই—পূর্বসমাজেও সামগানের পাশাপাশি লৌকিক সঙ্গীতের প্রচলন ছিল, নচেৎ নিরর্থক বিরোধের মধ্যে মৈত্রীর বাণী তিনি প্রচার করতে উদ্যোগী হতেন না। সাধারণ অল্পমত গ্রামীণ সভ্যতা চিরদিনই সংস্কৃতিসম্পন্ন উন্নত সভ্যতার পাশে নিজের সভ্যতা বাঁচিয়ে রাখে এবং গ্রামীণ সভ্যতার বৃদ্ধিই সংস্কৃত উন্নত সভ্যতার রূপায়ন সম্ভব একথা ঐতিহাসিকমাজে স্বীকার করেন। তবে নারদের অভিপ্রায় গ্রামীণ সভ্যতার সহজ সাধারণ আনন্দের সামগ্রী পল্লীগীতি বা অল্পমত গানের স্বরের সঙ্গে বৈদিক সামগানের স্বরের সামঞ্জস্য বিধান করা নয়। তাঁর বোগমুত্র নির্ণয়ের উদ্দেশ্য ছিল বৈদিক গানের সঙ্গে লৌকিকের—সামগানের সঙ্গে গান্ধর্ব ও সংস্কৃত অভিজাত (মার্গভাবাপন্ন) দেশীগানের স্বরের মধ্যে প্রকাশ বা উচ্চারণবৈচিত্র্যের (tone quality-র) সাদৃশ্য দেখানো। গান্ধর্বগানের বিকাশ সমাজে অকস্মাৎ হয় নি, বরং ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরতকে (খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতক) নাটক ও গান্ধর্বগানের স্রষ্টা ও প্রবর্তক বলা যায়। ব্রহ্মভরত বৃদ্ধভরত ও আদিভরত নামেও পরিচিত। ব্রহ্মা বা বৃদ্ধভরত নাট্যশাস্ত্র বা নাট্যবেদের আদিক হিসাবে গান্ধর্বগান সৃষ্টি ও প্রবর্তন করলেও অল্পমান করতে পারি বৈদিক যুগের শেষের দিকে গান্ধর্বগানের সূচনা দেখা গিয়েছিল এবং খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকে তার নির্দিষ্ট রূপ রচিত হোল ব্রহ্মভরতের হাতে। নারদ বৈদিক যুগ ও ক্লাসিকাল যুগের সঙ্গীতের গুণী। অল্পমান করতে পারি তাঁর সময়ে ভারতীয় সমাজে গান্ধর্বগানের জয়যাত্রা সূচিত হয়েছিল এবং তারই জন্ম বৈদিক গান তথা সামগানের প্রতীক বীণা ও লৌকিক গান্ধর্বাদির প্রতীক বেণুর ইজিতে তিনি দুটি শ্রেণীর গানের মধ্যে একটি স্বরপ্রকাশভঙ্গির সাম্য দেখাতে চেষ্টা করেন। আচার্য সারণও নারদোত্তর যুগে স্বরসাম্যের ইজিত দিয়েছেন, কিন্তু সারণের স্বরনির্দেশ বিজ্ঞান ও বৃত্তিসম্মত নয়। নারদ ও সারণের স্বরসাম্য-দর্শনের রূপ হোল—

সংখ্যা	সামগানের স্বর	নারদনিরূপিত স্বর	সায়গনির্ণিত স্বর
৭	কুণ্ড	পঞ্চম	নিষাদ
১	প্রথম	মধ্যম	ধৈবত
২	দ্বিতীয়	গান্ধার	পঞ্চম
৩	তৃতীয়	ঋষভ	মধ্যম
৪	চতুর্থ	ষড়্জ	গান্ধার
৫	মল্ল	ধৈবত	ঋষভ
৬	অতিস্বাধ	নিষাদ	ষড়্জ

চার বেদের অসংখ্য শাখা-প্রশাখা ছিল এবং তাদের মধ্যে কচি, মন্ত্রের প্রয়োগ, গান ও কার্ধিকলাপভেদে মতভেদও সৃষ্টি হয়েছিল। হওয়াও স্বাভাবিক। শুধু তাই নয়, ঋগ্বেদের অমুগামীদের সঙ্গে সামবেদীদের অথবা এক বেদের পথচারীদের সঙ্গে অজ্ঞ বেদের নিয়মপন্থীদের মতের অনৈক্য দেখা দিয়েছিল। সামবেদীদের সামগানসম্বন্ধে তাই অনেক নিন্দা ও সমালোচনা ঋগ্বেদীদের কাছে শোনা যেত। পরবর্তীকালে ঋগ্বেদ-অমুগামীদের কাণে সামগান শোনাতো নাকি শৃগাল কুকুর পেচক ও গাধা প্রভৃতির ডাকে মতো। সামগানকে ঋগ্বেদীরা কারার সুরের মতো অথবা পুতিগন্ধযুক্ত বলতেও পশ্চাদ্গত হতেন না। আপ্তধর্মসূত্রকার ১০ম অঙ্কের ১৯—২৯ শ্লোকগুলিতে একধার উল্লেখ করেছেন। টীকাকার পণ্ডিত হরদত্ত মিশ্র ‘উজ্জ্বল’-ব্যাখ্যায় আরো পরিষ্কারভাবে তা প্রকাশ করেছেন। সম্প্রদায়ে সম্প্রদায়ে গণ্ডোগোল ও কলহকাহিনী এক যুগের নদ—সকল যুগের ইতিহাসে পাওয়া যায়। আপ্তধর্মসূত্রকার বলেছেন : (ক) “ঋগর্গভনাঙ্গাসলাব্ধ্যেকককোলুক-

শব্দানুসর্গে বাদিতশব্দা রোদনগীতসামশব্দাশ্চ" (১৯ সূত্র)। আচার্য হরদত্ত উজ্জলায় এ' সূত্রের ব্যাখ্যা করেছেন : " * * স এবায়ং বিকৃতঃ প্রযুক্তঃ । একস্বকঃ একচরসৃগালঃ । উল্লুকা দিবাভীতঃ । এতেষাং চ শব্দাঃ । বাদিতানি বাদিতাণি বীণাবেণুমুদঙ্গাদীনি । তেষাং চ সর্বে শব্দাঃ রোদনশব্দা গীতশব্দাস্-সামশব্দাশ্চ, এতে ক্রয়মাণা অনধ্যায়ন্ত হেতবঃ" । (খ) আপস্তম্বকার ২০-শ সূত্রেও বলেছেন : "শাখান্তরে চ সান্বায়নধ্যায়ঃ" । উজ্জলাকার বলেছেন : "বেদান্তরন্তু সকাশে সাম নাধ্যায়ম, 'গীতিষু সামাখ্যা' । তদ্ব্যোগাৎবেদ-বচনস্ সামশব্দ ইত্যন্তে" । * * এখানে 'শাখান্তরে' অর্থে 'অন্তশাখা' তথা 'ঋগ্বেদ' ('বেদান্তরন্তু') । সামগানে 'বাদিতাণি'—বাত্তবজ্র হিসাবে 'বীণাবেণুমুদঙ্গাদীনি'—বীণা, বেণু ও মুদঙ্গাদির ব্যবহার ছিল, কিন্তু ঋগ্বেদীদের কাণে তা স্রমধুর না হোয়ে কর্কশ শোনাতো, বিরক্তিকর রোদনের অথবা শৃগাল উল্লুক বা পেচক শব্দের স্তায় শোনাতো; (গ) 'হৃদয়িত্বা স্বপ্রান্তম্' (২২ শ্লোক)—বমনের মতো, (ঘ) 'প্তিগন্ধঃ' (২৪ শ্লোক)—ভূগন্ধযুক্ত, (ঙ) 'শূক্ণং চাত্ম-সংযুক্তম্' (২৫ শ্লোক)—উদগারশব্দের মতো মনে হোত এবং এই নিম্ননীর সামগান গীত হোলে অকল্যাণজনক লক্ষণের অন্ত (ঋগ্বেদীদের) বেদাধ্যয়ন স্থগিত থাকতো ।

সামবেদী ও ঋগ্বেদীদের মধ্যে পারস্পরিক বিরূপ মনোভাবের কথা অনেকে স্বীকার করেন না । বিশেষ কোরে ব্রাহ্মণ্যবাদের আভিজাত্য ধারা পোষণ করেন তাঁদের তো কথাই নাই । কিন্তু মনে রাখা উচিত যে বড়দর্শনের প্রতিপাদ্য বিষয় বা লক্ষ্য এক হোলেও তাদের বিচারগুলিতে যথেষ্ট মতের অনৈক্য ও বৈচিত্র্য দেখা যায় । দার্শনিকী দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে আচার্যেরা যথেষ্ট উদার মতের পরিপোষক, কিন্তু কতকগুলি বিষয়ে আবার একে অন্তের উপর কটাক্ষপাত করতেও ছাড়েন নি । আচার্য শব্দের উপনিষৎ ও শারীরকসূত্রের উপর ভাব্যগুলির নিদর্শন দেওয়া যেতে পারে । আচার্য শব্দের ভাষ্যে নৈয়ায়িক, সাংখ্য, বৈশেষিক ও মীমাংসকদের উপর অভিযোগ করা ছাড়া তাদের বিরুদ্ধে শৃগাল কুকুর পেচক প্রভৃতি শ্লেষাত্মক ভাষাদির প্রয়োগও দেখা যায় । বৈষয়িক ক্ষেত্রের মতো

সাংস্কৃতিক ও বিজ্ঞানশীলনের ক্ষেত্রেও আপাতমনকষাকষির নিদর্শন সংস্কৃত সাহিত্যের মধ্যে বিরল নয়। সুতরাং অপস্তুতধর্মসূত্রকার বা তাঁর ভাষ্যকারের সামগানসম্বন্ধে দু'একটি শ্লেষাত্মক মন্তব্যে আচার্য হবার কিছু নেই। মহুস্বত্তিতেও সামবেদসম্বন্ধে বেশ একটু কটাক্ষের ভাব লক্ষ্য করা যায়। মহু বলেছেন: “ঋগ্বেদো দেবদৈবভ্যো যজুর্বেদস্ত মাহুযঃ। সামবেদঃ স্তুতঃ পিত্র্যস্তম্র্যাস্ত্র্যাস্ত্রিধ্বনিঃ।” ৪।১২৪। মহুর বক্তব্য হোল ঋগ্বেদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতারার, যজুর্বেদের মানব ও সামবেদের পিতৃগণের মতে সামবেদের পাঠ ও সামগানের ধ্বনি অপাবন সুতরাং অশুচি। পুরাণকারদের অনেকে মহুর এই মতের পরিপোষক। মার্কণ্ডেয়পুরাণে (১০২।১৬) আছে: “বিস্মৃষ্টো ঋগ্ময়ো ব্রহ্মা স্থিতো বিষ্ণুর্জজ্ময়ঃ। রুদ্রো সামময়োহস্তে চ ত্র্যম্বদস্ত্রিধ্বনিঃ।” পুরাণকারের বক্তব্য হোল বিশ্বস্রষ্টা ব্রহ্মা ঋগ্বেদের স্বরূপ, হিতিকারী বিষ্ণু যজুর্বেদের স্বরূপ ও সংহারকর্তা রুদ্র সামবেদস্বরূপ। সামবেদের অধিপতি রুদ্র সুতরাং সামপাঠ ও সামগানের ধ্বনি অকল্যাণজনক। মার্কণ্ডেয়পুরাণকার সামপাঠ ও সামগানকে পিতৃকর্ম ও অভিচারমন্ত্রের সঙ্গে সম্পর্কিত কোরে সঙ্ঘ্যাকালে তাদের করণীয় বোলেছেন। যেমন: “শাস্তিকং ঋতু পূর্বাহ্নে যজুঃস্তুতরপোষ্টিকম্। বিজ্ঞস্তং সারি সায়াহ্নে আভিচারিকমস্ততঃ” ৥ (১০২।১৭)। পুনরায়: “মধ্যাহ্নিনেহপরাহ্নে চ সমং চৈবভিচারিকম্। অপরাহ্নে পিতৃনাং তু সার্য কাধানি তানি বৈ” ৥ (১০২।১৮)। গৌতমস্বত্তি, যাজ্ঞবল্ক্যস্বত্তি, মিতাক্ষরা প্রভৃতিতে “তাবৎকাল-মনধ্যায়ঃ”, “এবং বীণাদিনিঃশ্বেগেহপি” “বেণুবীণাভেরীমৃদঙ্গ * *” প্রভৃতি শ্লোক্যাংশ থেকে সঙ্গীত যে এক সময়ে সমাজে অপাঙক্তের বোলে গণ্য হয়েছিল তা বোঝা যায়। কিন্তু গীতা, বোধায়নধর্মশাস্ত্র, বৃহস্পতিস্বত্তি প্রভৃতিতে আবার সামবেদ, সামগান ও সামগায়কের প্রশংসা আছে। আশ্বলায়নসূত্রে (৬।১০) জ্ঞানাদি কর্মে সামবেদী ব্রাহ্মণকে ঋগ্বেদী ও যজুর্বেদীদের মতো সমান সম্মান ও সমাদর দেখানো হয়েছে। সূত্রকার বলেছেন: “পশ্চাচ্ছোতা। উত্তরোধ্বযুঃ। তস্ত পশ্চাচ্ছন্দোদগাঃ। আরং গৌঃ পুন্নিরজমীমিত্যুপান্তবতে”। মোটকথা বিবর্তমান সমাজে সকল পার্থিব বস্তুর সঙ্গে সঙ্গে মাহুকের রুচিতেও পরিবর্তন দেখা যায়। সামবেদ বা সামগানের অপ্রশংসার প্রসঙ্গে নৃত্য-গীত-বাজের নিন্দাও যেমন মধ্যযুগীয় সমাজে স্থান পেয়েছে তেমনই অধিকাংশ সময় ভারতীয় সমাজে সামগানের

সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য, গীত ও বাজের প্রশংসাও হয়েছে। সঙ্গীতের ইতিহাসে বিবর্তনময় সমাজের প্রভাব পড়া কিছু অস্বাভাবিক নয়, বরং স্বাভাবিক।

শিক্ষাকার নারদ সাম স্বর ও লৌকিক স্বর দুটির মধ্যে ধ্বনিগত সাদৃশ্য দেখিয়ে বড়জাদি সাত স্বরের জন্মকাহিনীসম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন পশুপক্ষীদের ধ্বনির অন্তিম স্বর থেকে বড়জাদি সাত স্বরের বিকাশ। যেমন,

বড়জং বদতি ময়ূরো গাবো রন্তন্তি চৰ্ভম্।

অজাবিকে তু গাঙ্কারং ক্রৌঞ্চো বদতি মধ্যমম্॥

পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলো বক্তি পঞ্চমম্।

অশস্ত ধৈবতং বক্তি নিষাদো বক্তি কুঙ্করঃ॥

নারদের বর্ণনা থেকে বোঝা যায় প্রাণবায়ু শরীরের বিভিন্ন সন্ধিস্থান অতিক্রম করার সময় ভিন্ন ভিন্ন ধ্বনি বা শব্দ সৃষ্টি করে। বড়জাদি স্বরও বাতাসের দ্বারা আহত হোয়ে শরীরের বিভিন্ন স্থান থেকে নির্গত হয়। পরবর্তীকালে অহুসন্ধিংস্থ সঙ্গীতসাধকগণ পশুপক্ষীদের স্বরের মধ্যে বড়জাদি স্বরের ধ্বনিগত সাম্য পেয়েছিলেন ও সেই ধ্বনি বা স্বরসাম্য লক্ষ্য কোরে সাত স্বরের সৃষ্টিপ্রসঙ্গের সঙ্গে প্রকৃতির প্রজা পশুপক্ষীদের নামকেও সম্পর্কিত করেছেন। মাণ্ডুকীশিক্ষা আলোচনার সময় এ'কথার উল্লেখ করেছি। হুন্দদর্শী শিল্পীদের পর্ববেক্ষণপ্রণালী বিজ্ঞানসম্মত বলা যায়। বিজ্ঞানের নীতি হোল জাগতিক সকল জিনিষের মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক ও কারণ অহুসন্ধান করা, স্তত্রাং প্রত্যক্ষরূপ পর্ববেক্ষণ ও অহুমাগই তাদের সিদ্ধান্তের সহায়।

অস্ত্রান্ত শিক্ষাকারের মতো নারদ কণ্ঠ থেকে বড়জের, শির থেকে ঋষভের, নাসিকা থেকে গাঙ্কারের, উর থেকে মধ্যমের, উর, শির ও কণ্ঠ এই তিন স্থান থেকে পঞ্চমের, ললাট থেকে ধৈবতের ও সর্বসন্ধি থেকে নিষাদের সৃষ্টির কথা বর্ণনা করেছেন। এই বর্ণনার পিছনে কোন বৈজ্ঞানিক তথ্য আছে কিনা শরীরবিজ্ঞানবিদেরা তা নির্ণয় করবেন। আমাদের কাছে আপাতত এটি কাল্পনিক বোলে মনে হয়। নারদীশিক্ষার ৪র্থ কণ্ডিকার ৭-১২ শ্লোকগুলিতে নারদ সাতস্বরের জন্মরহস্যের যে পরিচয় দিয়েছেন তাকে অনেকটা বৈজ্ঞানিক বোলে আমরা গ্রহণ করতে পারি যদিও ললাট থেকে ধৈবতের সৃষ্টি রূপকথা বোলে মনে হয়। মাণ্ডুকীশিক্ষাকারও নারদীর এ-বর্ণনা সমর্থন করেছেন। শিক্ষাকার নারদ বলেছেন,

নাসাং কণ্ঠমুরস্তালুজিহ্বাদস্তাংশ্চ সংশ্রিতঃ ।
 বড়্ভিঃ সঙ্গায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ বড়্ভ ইতি স্বভূতঃ ॥
 বায়ুঃ সমুথিতো নাভেঃ কণ্ঠশীর্ষসমাহতঃ ।
 নর্দত্যবভবন্ যস্মাৎ তস্মাদবভ উচ্যতে ॥
 বায়ুঃ সমুথিতো নাভেঃ কণ্ঠশীর্ষসমাহতঃ ।
 নাসা গঙ্গাবহঃ পুণ্যো গাঙ্কারস্তেন হেতুনা ॥
 বায়ুঃ সমুচ্চিহ্রতো নাভেঃকরোরোহদিসমাহতঃ ।
 নাভিং প্রাপ্তো মহানাদো মধ্যমস্তং সমন্বুতে ॥
 বায়ুঃ সমুচ্চিহ্রতো নাভেঃকরোরোহৎকণ্ঠশিরোহতঃ ।
 পঞ্চস্থানোখিতস্তান্ত পঞ্চমস্তং বিধীয়তে ॥
 ধৈবতং চ নিষাদং চ বর্জয়িত্বা স্বরদ্বয়ম্ ।
 শেযাৎ পঞ্চবরাংশ্চান্তান্ পঞ্চস্থানোচ্চিহ্রতান্ বিদুঃ ॥ (৭-১২)

নাসা, কণ্ঠ, উর, তালু, জিহ্বা ও দন্ত এই ছ'টি স্থানে বাতাস আহত হোয়ে স্বর সৃষ্টি করে বোলে 'বড়্ভ'। নাভি থেকে বায়ু উথিত হোয়ে কণ্ঠ ও শীর্ষে আঘাত করলে ঋষভ বা বুধের মতো ধ্বনি উঠে বোলে 'ঋষভ'। নাভিদেশ থেকে বাতাস উঠে কণ্ঠ ও শীর্ষদেশে আহত হয় এবং বিচিত্র পবিত্র গন্ধের সৃষ্টি করে বোলে সে' ধ্বনির নাম 'গাঙ্কার'। নাভি থেকে বাতাস উঠে উর ও হৃদয়ে আঘাতপ্রাপ্ত হয়, কিন্তু নাভি থেকে ধ্বনির সৃষ্টি হওয়া মহানাদ বা গভীর শব্দ হয় ও সেই শব্দের নাম 'মধ্যম'। বায়ু নাভিদেশ থেকে উঠে নাভি, উর, হৃদয়, কণ্ঠ, শির এই পাঁচস্থানে আহত হোয়ে যে শব্দ সৃষ্টি করে তার নাম 'পঞ্চম'। ধৈবত ও নিষাদ দুটি স্থান ব্যতীত আর পাঁচটি স্থানে আহত হোয়ে স্বর সৃষ্টি করে।

নারদীশিকাকার সাতটি লৌকিক স্বরের দেবতা এবং ঋষিদের নামোল্লেখ করেছেন। দেবতা ও ঋষিরা স্বরের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা। বড়্ভ ও ঋষভের অধিপতি অগ্নি, গাঙ্কারের সোম বা চন্দ্র, মধ্যমের বিষ্ণু, পঞ্চমের নারদ এবং ধৈবত ও নিষাদের তুষ্ণুক। অধ্যাত্মভূমি ভারতবর্ষে সমস্ত জিনিসকে পবিত্র হিসাবে গণ্য করা হয় এবং অধিপতি হিসাবে দেবতার কল্পনা ঐ পবিত্রতাকেই স্মরণ করিয়ে দেয় একথা পূর্বে বলেছি। নারদীর পঞ্চম কণ্ঠিকা আরম্ভ হয়েছে 'দারবী' ও 'গাত্রবীণা'-র প্রসঙ্গ নিয়ে। নারদ ছুটি

বীণা ছাড়া আর কোন বীণার নামোল্লেখ করেন নি। এই বীণা-দুটির ভিতর ‘গাজবীণা’ নামগানে ব্যবহৃত হোত,

দারবী গাজবীণা চ বে বীণে গান-জাতিষু।

সামিকী গাজবীণা তু তন্তাঃ শৃণুত লক্ষণম্।

গাজবীণা তু সা প্রোক্তা যন্তাং গায়ন্তি সামগাঃ।

স্বরবান্ধনসংযুক্তা অঙ্গুল্যদ্ব্যধিক্ৰিতা।

গান অর্থে সামগান এবং জাতি অর্থে গাঙ্ঘবীণীতি। বৈদিক তত্ত্ববিশ্বাস্ত গাজ-বীণা নামগানে এবং দারবী গাঙ্ঘব ও অভিজাত দেশীগানেও ব্যবহৃত হোত। ভরত নাট্যশাস্ত্রে ‘চিত্রা’ ও ‘বিপক্ষী’ এই দুটি বীণার উল্লেখ করেছেন : “বাত্যামপি বীণাভ্যাং গানে বা বাদনে বাপি”। ‘চিত্রাবীণা’ সপ্ততন্ত্রীবিশিষ্ট ও ‘বিপক্ষবীণা’ ন’টিতন্ত্রী যুক্ত। ‘চিত্রাবীণা’ অঙ্গুলি দিয়ে বাজানোর নিয়ম ও ‘বিপক্ষীবীণা’ কোণ (plectrum) দিয়ে বাজানো হোত।

সপ্ততন্ত্রী ভেবেচ্চিত্রা বিপক্ষী নবতন্ত্রিকা।

বিপক্ষী কোণবাদ্যা স্তাং চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা।

সঙ্গীতমকরন্দে^{১১} (পৃ’ ২২) প্রায় উনিশটি বীণার নামোল্লেখ আছে। যেমন,

কচ্ছপী কুজিকা চিত্রা বহন্তী পরিবাদিনী।

জয়া ঘোষাবতী জ্যোষ্ঠা নকুলীঠেতি কীর্তিতা।

মহতী বৈষ্ণবী ব্রাহ্মী রোদ্রী কূর্মী চ রাবণী।

সাবম্বতী কিম্বরী চ সৌরঙ্গী ঘোষকা তথা।

কচ্ছপী, কুজিকা, চিত্রা, বহন্তী (?), পরিবাদিনী, জয়া, ঘোষাবতী, জ্যোষ্ঠা, নকুলী, মহতী, বৈষ্ণবী, ব্রাহ্মী, রোদ্রী, কূর্মী, রাবণী, সাবম্বতী, কিম্বরী, সৌরঙ্গী, ঘোষকা প্রভৃতি। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে এগারো রকম বীণার নামোল্লেখ করেছেন,

তত্ত্বেদাশ্বেকতন্ত্রী শ্রায়কুলশ্চ ত্রিতন্ত্রিকা।

চিত্রা বীণা বিপক্ষী চ ততঃ শ্রায়ন্তকোকিলা।

আলাপিনী কিম্বরী চ পিনাকীসংজ্ঞিতা পরা।

নিঃশব্দবীণেত্যাদ্যাশ্চ শার্ঙ্গদেবেন কীর্তিতাঃ।

১১। সঙ্গীত-মকরন্দে রচনাকাল অনেক খ্রীষ্টীয় ৭ম-১১শ শতক নির্ণয় করেন, কিন্তু জাহাঙ্গির আবুহান্দের মকরন্দ রচিত হয় সঙ্গীত-রত্নাকরেরও পরে।

একতন্ত্রী, ত্রিতন্ত্রী, চিত্রা, নবুলী, বিপক্ষী, আলাপিনী, কিররী, মন্তকোবিল্লা, নিঃশব্দবীণা ও পিনাকী।” তন্ত্রশাস্ত্রে ও বিশেষ কোরে বীণাতন্ত্রাদিতে বিভিন্ন রকম বীণার নাম আছে। মনে হয় এই তন্ত্রগুলি অনেক পরবর্তী-কালে রচিত। ডঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার তাঁর গ্রন্থে সঙ্গীতের সাহিত্য-ক্রমপঞ্জিকায় তন্ত্রে বীণার প্রসঙ্গে বলেছেন : “Of the 82 Yāmālatantras, some treat music and the passages are worth quotation, Among the Sākteyatantras. Uddīśamahāmantrodayam is valuable and in it we find a succinct description of 16 musical instruments. * * Of the 32 Yāmālatantras, the 9th. Kalātantra treats Rasa, Bhāva. Nātya, and Kāmaśāstra, and the 19th. Viṇātantra. embraces the whole field of music”।” যামলতন্ত্রে বীণার উল্লেখ আছে,

চতুর্বিধানাং বীণানাং লক্ষণং তন্ত্রিলক্ষণম্।

কিন্নরস্বরযন্ত্রাদিলক্ষণঃ মেগললক্ষণম্॥

যামলতন্ত্রে বার রকম বীণার লক্ষণ দেওয়া আছে। তা’ছাড়া উড্ডীশ-মহামন্ত্রোদয়তন্ত্রে ষোলটি অধ্যায়ে ষোলরকম বাদ্যযন্ত্রের বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া আছে। ষোলরকম যন্ত্রের নামঃ তালনিলয়, সঙ্গরি, পতন, মণ্ডল, ভেরিবিয়, হিমিল, ধুংক, মিথক্কা, ডমরু, মুরব, অঙ্গুলিফোর্ট, বীণা, আলমনি, রাবণহস্তক, উদ্যন্ত, ঘোষাবতী, ব্রহ্মক প্রভৃতি। প্রত্যেকটি যন্ত্রের বিভিন্ন রকম শ্রেণী বা রূপের পরিচয় পাওয়া যায়।”

আগম বা তন্ত্র প্রভৃতি সাহিত্যে অথবা দর্শনে সঙ্গীত ও বিভিন্ন বাধ্য-যন্ত্রের যে স্থলপষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় সে’সম্বন্ধে মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি বলেছেন বিভিন্ন পুরাণ, আগম ও তন্ত্রে ‘গান্ধর্ব’ বা সঙ্গীতসম্বন্ধে আলোচনা আছে। আচার্য অভিনবগুপ্ত ত্রীসংহিতায়ও সঙ্গীতের আলোচনা করেছেন।

৪৮। Cf. (ক) ‘সঙ্গীত-রত্নাকর’ (পূর্ণা সং), পৃ. ৪৮০ ;

৪৯। Cf. *A History of Classical Sanskrit Literature* (1988), p. 841.

৫০। Cf. ডঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার বলেছেন : “Uddīśamahāmatrodaya appears to have been a work devoted to the rituals of worship of Śiva under the name of Uddīśa. As usual with such works * * dealing elaborately with musical instruments, 16 in number in 16 separate chapters.”

শৈব, পঞ্চরাত্র, শক্তি ও যামালতন্ত্র প্রভৃতিতে এবং উড়ীশতন্ত্রের ১৮শ অধ্যায়ে ১৮ রকম বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। ৩২ রকম যামলতন্ত্রের কয়েকটিতে কর্ণ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের সম্বন্ধে আলোচনা পাওয়া যায়। তিনি বলেছেন: “Various Purāṇas, Āgamas and Tantras are devoted for *Gāndharva*, * * Sri-Samhitā is referred to to by Abhinavagupta to treat of *Gāndharva* at length. Regarding *Tantras* of Śaiva, Pancharātra, Śākṭeya and Yāmala, only a portion of Uddiśatantra is available, which has 18 chapters on 18 kinds of musical instruments and is perhaps dealt with whole science. Yāmalatantras are 32 in number and several of them of unusual size are devoted to *Gāndharva*. These works were one available in Benaras in the library of Kavindrāchārya Sarasvati and the 32nd Tantra is now extent which gives in 8000 verses contents of all the then known works in Sanskrit”।^{১১} ১৯শ সংখ্যক যামলতন্ত্রের নাম ‘বীণাতন্ত্র’। বীণাতন্ত্রে উল্লেখ আছে,

একোবিংশং বীণাখ্যতন্ত্রং লক্ষপ্রমাণকম্ ।

নাদত্রক্ষানন্দসিদ্ধির্থেন সিদ্ধ্যতি বৈ নৃণাম্ ॥

* * * *

চতুর্বিধানাং বীণানাং লক্ষণং তদ্বিলক্ষণম্ ।

কিয়রস্বরযজ্ঞাদিলক্ষণং মেললক্ষণম্ ॥

ষড়্গীতাদিপ্রকথনমুৎপত্তিস্থানবর্ণনম্ ।

এবমাদীনি কীর্ত্তন্তে যস্মিন্ তন্ত্রে সহস্রশঃ ॥

১৮ সংখ্যক ‘কুণ্ডীস্বরতন্ত্র’ এবং ২৮ সংখ্যক ‘ত্রোতালতন্ত্র’ প্রভৃতিতে নাট্য ও বাদ্যসম্বন্ধে আলোচনা আছে,

ত্রোতালনামকং তন্ত্রমষ্টাবিংশং সলক্ষকম্ ।

যস্মিন্ ভরতসর্বস্বং সাক্ষাচ্ছিবমুখোদিতম্ ।

১১। Cf. *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, Vol. III, July 1928, pp. 26-27.

লক্ষণং তালভেদানামজুষ্ঠোয়ানলক্ষণম্ ।
 মার্গক্রিয়াদজাতীনাং কলাগ্রহলয়োত্তবঃ ।
 বাদিসম্প্রতালানাং তন্ভেদানাং চ লক্ষণম্ ।
 বৈনায়িকানামৈশানাং বাগ্ভবানাং চ লক্ষণম্ ।
 অন্তেষাং তালকোটীনাং শিবাগমভূবাং তথা ।
 বিধাত্রিভিন্নলীলানাং যস্মিন্ তন্মে প্রকীর্ত্যতে ॥

মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি বলেছেন: "These Yāmālatantras are in Kavindra's list, which is not a product of imagination"। অন্ত্যাহ গ্রন্থে বীণার বিচিত্র রূপ ও নাম পাওয়া যায় যেগুলি ভারতীয় সঙ্গীতসমাজে ক্রমোন্নতির সঙ্গে সঙ্গে বিকাশ লাভ করেছিল। সঙ্গীত-রত্নাকরের ভাষ্যে ও 'সঙ্গীতরাজ'-গ্রন্থে রাগা কুন্ত বা কুন্তকর্ণও বেণুবাদ্যের উল্লেখ করেছেন।^{৫২}

শিক্ষাকার নারদ মাত্র দু'রকম বীণার উল্লেখ করেছেন তা বলেছি। দারবী ও গাত্রবীণার অমুশীলনের রীতিও তিনি বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন,

হন্তো হুসংযুক্তো ধার্বো জাহুভ্যামুপরিহিতো ।
 গুরোরমুক্ততিং কুর্ধাদ্ যধাজ্ঞানমতির্ভবেৎ ॥
 প্রণবং প্রাক্-প্রযুক্তীত ব্যাহতীতদনস্তরম্ ।
 সাবিদ্রীং চাহুবচনং ততো বৃহাস্তমারভেৎ ॥
 প্রসার্য চাজুলীঃ সর্বা রোপয়েৎ স্বরমণ্ডলম্ ।
 ন চাজুলীভিরজুষ্ঠেনাজুলীঃ স্পৃশেৎ ॥

কিভাবে মাত্রা-অমুযায়ী বীণার তদ্বীতে হস্ত সঞ্চালন করা উচিত নারদ তারও বর্ণনা দিয়েছেন। ঋক্ ও সাম গান করতে হোলে কিভাবে

৫২। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি বলেছেন সঙ্গীতশাস্ত্রী বাতির অভিন্নতে বৈদিক যুগে প্রধান বাজ্যন্ত্র ছিল 'মর্দল' এবং জ্যোতিষানের যুগে মৃদঙ্গ, পণব, দহর প্রভৃতি যন্ত্রের প্রচলন হয়। এ' সিদ্ধান্ত কতটুকু সর্বাঙ্গীন তা বিচারের বিষয়। বৈদিক যুগের পর পঞ্চদশ এবং শৈবায়ন-নির্দিষ্ট সত্র ও অনুষ্ঠানগুলিতে গানের সঙ্গে বিভিন্ন বীণা ও বাজের প্রচলন ছিল। বরং বৈদিক যুগে বীণা, বেণু, দুন্দুভি, ককরি, বহরী, শঙ্খ প্রভৃতি ছিল প্রধান বাজ্যন্ত্র।

সময়ের ব্যবধান অনুসরণ করতে হয় তার উল্লেখ আছে। বলা হয়েছে স্বরোচ্চারণ করার সময় শরীরের কোন অঙ্গ যেন সঞ্চালিত না হয়। গান-অভ্যাসের সময় ক্রম মাত্রার ব্যবহার হয়, প্রয়োগের সময় মধ্য মাত্রা এবং শিল্পকে শিক্ষা দেবার সময় বিলম্বিত মাত্রা ব্যবহৃত হয়।

নারদীশিকার ও নাট্যশাস্ত্রে বিচিত্র রকম বীণার উল্লেখ না থাকলেও বৈদিক যুগে অনেক রকম বীণার প্রচলন ছিল ও তা পূর্বে সামাজ্য-ভাবে আলোচিত হয়েছে। ঐতরেয়-আরণ্যকে (৩।২।৫) আছে : “অথ ঋষিঃ দৈবীবীণা ভবতি, তদনুভূতিরসো মাহুযীবীণা ভবতি। যথাস্তাঃ শিরঃ এবমমুখ্যাঃ শিরঃ, যথাস্তা উদরমেবমমুখ্যা অভগম্। যথাস্তে জিহ্বা এবমমুখ্যে বাদনম্, যথা জ্ঞাস্তান্তদ্বয়ঃ এবমমুখ্যা অনুলয়ঃ। যথাস্তাঃ স্বরা এবমমুখ্যাঃ স্বরাঃ, যথাস্তাঃ স্পর্শ এবমমুখ্যা স্পর্শাঃ, যথা হেবেয়ং শব্দবতী তদ্ববতী এবমসৌ শব্দবতী তদ্ববতী, যথা হেবেয়ং লোমশেন চর্মণাপিহিতা। ভবতি এমমসৌ লোমশেন চর্মণাপিহিতা। লোমশেন হ স্ম বৈ চর্মণা পুরা বীণা অপিন্বতি। স যো হৈত্যাং দৈবীং বীণাং বেদশ্রুতবদনো ভবতি, ভূমিপ্রাহস্ত কীর্তির্ভবতি যত্র কবচার্ঘ্য বাচো ভাষন্তে বিহুরেণং তত্র ইতি”। সামপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীতের আলোচনায় সাংখ্যায়ন-গৃহসূত্র, জৈমিনীয়ব্রাহ্মণ, পঞ্চবংশব্রাহ্মণ প্রভৃতি থেকে প্রমাণ দেখানো হয়েছে যে বেদ ও ব্রাহ্মণের যুগে নৃত্য ও গানের সঙ্গে বিভিন্ন রকমের বীণা, বেণু প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। ‘কাণ্ডবীণা’ বংশের কাণ্ডে নির্মিত হোত। পিচ্ছোরা বা পিচ্ছোলা, কর্করি, অলাবু, ঐশিকি, অপঘাতলিকা, কাশ্মপী বা কচ্ছপীবীণা প্রভৃতির উল্লেখ আছে। সাংখ্যায়নকার বলেছেন বীণার শরীর বা অবয়ব তৈরী হোত কাঠে, লাল ঝাড়ের চামড়ায় বীণার নীচের অংশ আবৃত, বাইরের দিকে কেশগুচ্ছ থাকতো, পিছনের দিকে দশটি ছিদ্র, প্রতিটি ছিদ্রে দশটি কোরে তন্ত্রী সংযুক্ত থাকতো, এবং তন্ত্রী, তাঁত বা তারগুলি তৈরী হোত মৃগা বা ছর্বাঘাসে। উদ্গাজী পাতায়ুক্ত বাঁশের খণ্ড দিয়ে তন্ত্রীতে আঘাত করতেন, হাতের বা অঙ্গুলির দ্বারা কখনো স্পর্শ করতেন না। উদ্গাজী নিজে কখনো বীণা বাজাতেন না, তিনি তন্ত্রী স্পর্শ কোরে একজন পুরোহিত বা ব্রাহ্মণকে বাজাতে বলতেন। এই বীণার নাম ‘শততন্ত্রীবীণা’। এর অপর নাম ‘বাণ’। পরবর্তীকালে এটি ‘কাত্যায়নীবীণা’

রূপে পরিচিত হয়। ডঃ কাল্যাণ বলছেন হালীরাও আরও বীণা বাজাত-
বৈদিক শততন্ত্রীবীণার মতো ‘সঙ্কর’ নামে একটি বীণাযন্ত্রের বাস্তব
এখনো কান্দীরে প্রচলিত আছে। কান্দীরী-বীণাটিতে প্রত্যেক স্বরের
জন্ত আটটি কোরে তন্ত্রী নির্দিষ্ট। ৭টি তন্ত্র+৫টি কোবল মোট ২২টি
স্বরের জন্ত ১২×৮=৯৬টি তন্ত্রী বীণাকাণ্ডে সংযোজিত। মোট একশোটি
তন্ত্রী বা তারের সমাবেশ কান্দীরী-বীণাটিতে পাওয়া যায়। দুটি ছোট
কাঠি দিয়ে যন্ত্রটি বাজানো হয়। বৈদিক শততন্ত্রীবীণা ভূবর্গবাসী
কান্দীদের ভিতর এখনো পূর্বরূপ কিছু পরিবর্তিত কোরে নিজেকে বজায়
রেখেছে কিনা জানি না। বৈদিক যুগে ‘ঐহ্বরী’-বীণা যে উহ্বর কাঠে তৈরী
হোত তার উল্লেখ ব্রাহ্মণসাহিত্যে পাওয়া যায়। যজমানী বা পুরোহিত
পত্নীরা যজ্ঞে গানের (সামগান) সঙ্গে-সঙ্গে ঐহ্বরীবীণা বাজাত। বেদে
বংশে নির্মিত ‘কোণী’ বা কোণীবীণা এবং ‘কর্করী’ বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ আছে।
যজুর্বেদ ও অথর্ববেদেও বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ পাই। বীণা, বেণু, শব্দ এবং
এবং আঘাতী নামক ঋগ্নীবেদের ৩ ছিল তখনকার প্রিয় বাস্তবজ্ঞ।
অথর্ববেদে তুম্বুতি, ভূমিতুম্বুতি প্রভৃতির উল্লেখ আছে (অথর্ব ৫২.০১; ৫২.০৫
৫৩.০৮; ৬০.৮৭; ৬১.২৩০; ১২১.০১)। আচার্য সারণ
অথর্ববেদের ৬১২.৫১২ মন্ত্রের ভাষ্যে বৈতানশূত্র ৬৪ থেকে উদ্ধৃত
কোরে বলেছেন: “তথা মহাব্রতে অনেক তুচেন ভূমিতুম্বুতিং তাদ্রুৎ।
তদ্রুৎ বৈতানে”। মহাব্রতযজ্ঞে নৃত্য, গীত ও বাদ্য এই তিনের সমাবেশ
থাকতো। পূর্বেই বলেছি আপত্যভূত্বশূত্রের (১০.১১) উল্লেখাব্যখ্যার
হরষন্ত মিত্র বলেছেন: “বাদিত্রাণি বীণাবেণুদ্বন্দ্বাদীনি”। ‘আদীনি’
বলতে বৈদিক সমাজে আরো অনেক বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। অথর্ববেদে
(৪১.৭১৫) “যদ্রাঘাটা: কর্কর: সংবহন্তি”—‘কর্করী’ বাস্তবজ্ঞের উল্লেখ পাওয়া
যায়। সারণ বলেছেন: “কর্কর: বাদ্যবিশেষাঃ”। অথর্ব (৪১.৭১৫) ‘বজ্র’ বা
বজ্রযন্ত্রের উল্লেখ আছে।

সুতরাং বীণার প্রচলন অতি প্রাচীন। বেণু ও বংশের প্রচলনও বড় কম
প্রাচীন নয়। উভয়ে সমসাময়িক কিনা তা এখনো নিশ্চয় কোরে নির্দিষ্ট
হয়নি। বর্তমানে প্রচলিত ‘তানপুরা’ এবং ‘সেতার’-ও বীণাযন্ত্রের
তানপুরার আসল নাম ‘ভূবর্গবীণা’। সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্রাহ্মণ শিব্য ভূবর্গ
নাকি এই বীণাযন্ত্র আবিষ্কার করেছিলেন এবং তার নামানুসারে ‘এর

নাযকরণ হয়েছে ‘তুঘুৰবীণা’। কালে তুঘুৰ ‘তানপুরা’ নামে পরিণত হয়। কাহিনী পৌরাণিকী, তবে পৌরাণিকী কাহিনীতেও ইতিহাসের অনেক কথা-কাহিনী বা ঘটনা আত্মগোপন কোরে থাকে। ‘সেতার’-বান্ধবসম্বন্ধেও তাই। সেতার ভারতীয় বাদ্যযন্ত্র। অনেকের মতে সেতার (পারস্ত শব্দ ‘সে’—তিন, ‘তার’—তন্ত্রী, তিন তারযুক্ত) পারস্ত থেকে আশীর খ্রিস্টো কর্তৃক ভারতবর্ষে প্রবর্তিত। একধার পিছনে কোন ঐতিহাসিক ভিত্তি নেই। বর্তমান সেতার তথা সাত তারযুক্ত বান্ধবসম্বন্ধে আসলে সপ্ততন্ত্র চিত্রাবীণার অল্পকরণে সৃষ্টি। চিত্রাবীণার পরিচয় দিয়ে মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে (কাশী সং ২৯ অঃ ১১৪ শ্লোক) বলেছেন,

সপ্ততন্ত্রীভবেচ্চিত্রা বিপক্ষী নবতন্ত্রীকা।

বিপক্ষী কোণবাদ্য। স্রাং চিত্রা চান্দুলিবাদনা ॥

নাট্যশাস্ত্র খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে রচিত বা সংকলিত। ঠিক সে সময়ে গ্রীস প্রভৃতি দেশেও সাত তার যুক্ত বাদ্যযন্ত্রের (lyre) নিদর্শন পাওয়া যায়। খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকে কুড়ুমিয়ামানাই-প্রস্তরলিপিতে রাজা মহেন্দ্র বর্মণের ‘পরিবাদিনী’-বীণায়ও সাত স্বর-সৃষ্টির জন্য সাতটি তন্ত্রীর সমাবেশ ছিল। সাত গ্রাম-রাগের ছন্দবেশে সাতটি ধাতের (scale) ইঙ্গিত পাওয়া যায়। খ্রীষ্টপূর্ব যুগে সাত তারযুক্ত বীণা ছিল কিনা তার যথেষ্ট প্রমাণ না পাওয়া গেলেও খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়—২য় শতকে সংকলিত বৌদ্ধ জাতকগুলির মধ্যে মংজাতকে সপ্ততন্ত্রীবীণার উল্লেখ আছে।

মোটকথা খ্রীষ্টীয় ১ম থেকে ৭ম শতকে ভারতবর্ষীয় সমাজে যে সপ্ততন্ত্রীবীণার যথেষ্ট প্রচলন ছিল তা নিঃসংশয়ে প্রমাণিত হয়। বর্তমানে বোম্বাইয়ের অন্তর্গত ওরঙ্গাবাদজেলায় পিটলখোরার (Pitalkhora) বৌদ্ধগুহা থেকে তিনটি সাত তারবিশিষ্ট বাদ্যযন্ত্রের আবিষ্কার হয়েছে। পিটলখোরা-বৌদ্ধগুহাগুলি অজন্তার ৫০ মাইল পশ্চিম-দক্ষিণ-পশ্চিমে এবং ইলোরার ২০ মাইল উত্তর পশ্চিমে অবস্থিত। পিটলখোরার ৪নং গুহায় যে তিনটি সাত তারযুক্ত বা সপ্ততন্ত্রীবীণা পাওয়া গেছে। এম. এন. দেশপাণ্ডে *Ancient India*, (Bulletin of the Archaeological Survey of India) No, 15, 1959 সূচ্যায় *The Rock-cut Caves of Pitalkhora in the Deccan*-প্রবন্ধে (পৃ. ৬৬—৭০) E. Musicians (পৃ. ৮৪) পর্ধ্যয়ে তাদের পরিচয় দিয়ে

বলেছেন : "This fragmentary sculpture depicts a woman playing on a musical instrument (pl. LIX A). * * Though the shape of the musical instrument cannot be guessed, enough of it remains to show that, like the following two, it had seven strings"। এই বীণা-তিনটির আকার ইজিপ্টদেশীয় হার্পের মতো। তৃতীয়টি সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : "Pressed in his left arm is an instrument with seven strings. In his right hand he holds a plectrum, to play the instrument with"। দ্বিতীয় বাদ্যযন্ত্রসম্বন্ধে বলেছেন : The instrument, held by a youth against his right shoulder, has seven strings emanating from an elliptical gourd with a curved handle at one end to which are tied the strings"। পিটলখোরা-বৌদ্ধগুহার নির্মাণকাল আনুমানিক খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতক ("starting in the second century B.C. and culminating with the re-occupation of the caves in the sixth-seventh century A.D.")। মোটামুটি বোঝা যায় অন্ততঃ বৌদ্ধ জাতকগুলির সংকলন-কাল (খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক) থেকে রাজা মহেন্দ্রবর্মণের রাজত্বকাল (খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতক) পর্যন্ত সপ্ততন্ত্রীবীণার চাক্ষুষ প্রমাণ পাওয়া যায়। তারপর শুধু প্রাচীন ভারতে সপ্ততন্ত্রী কেন—সকল রকম বীণার আকারই ছিল হার্পের মতো। পিটলখোরার তিনটি সপ্ততন্ত্রীবীণায় আকৃতিও তাই। বারহত (খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতক), অমরাবতী (খ্রীষ্টীয় ২য়-৩য় শতক), গান্ধার (খ্রীষ্টীয় ৮ম শতক), বরবুহর (খ্রীষ্টীয় ৮ম শতক), কিজিল (তুর্ফান, খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতক) প্রভৃতিতে যে বীণার নিদর্শন পাওয়া যায় তাদেরও আকৃতি হার্পের মতো। এমন কি মিশর (খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০০), সূমের (খ্রীষ্টপূর্ব ২২০০), উর (চ্যালডিয়া), ফিল্যাণ্ড ও জর্জিয়া প্রভৃতি প্রাচীন হুন্ড্য দেশগুলিতে যে বীণার নিদর্শন পাওয়া যায় তাদের আকারও ছিল হার্পের মতো। কাছোডিয়া, বর্মা, এক্বোর-থোম প্রভৃতি দেশে বীণার আকৃতি ছিল হার্পের মতো। এমন কি মুন্ড্রায় বীণাবাদ্যরত মহারাজ সমুদ্র-গুপ্তের প্রতিকৃতিযুক্ত যে বীণার নিদর্শন পাওয়া যায় তার আকারও হার্পের মতো এবং তা ছিল সম্ভবত সপ্ততন্ত্রীবীণা। তবে অমরাবতী, গান্ধার,

নাগার্কুনকোও, সাতনা প্রভৃতিতে পাওয়া বীণার আকার বর্তমান আরোদের মতো। মনে হয় জাতকে (খ্রীষ্টপূর্ব ৬য়-২য় শতক) ও ভারতের নাট্যশাস্ত্রে (খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) বর্ণিত চিত্রা ও বিপক্ষী বীণার আকৃতিও ছিল হার্পের মতো। অবশ্য খ্রীষ্টীয় ৭ম শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ১২শ-১৪শ শতকে মহাবলীপুরম্, বাগালি-কালেশ্বর (বাংলা), রঙপুর (বাংলা) অজন্তা প্রভৃতিতে একটি অথবা দুটি তুষাযুক্ত সরল কাণবিশিষ্ট বীণারও নিদর্শন পাওয়া যায়।

বীণার প্রসঙ্গে ডাঃ অমিয়নাথ সান্যাল বলেছেন : “একতন্ত্রী ও ত্রিতন্ত্রিকা বীণার নাম থেকে বুঝা যায় যে, এগুলি একটি তার ও তিনটি তারের যন্ত্র। নকুলবীণা দুতারের যন্ত্র, চিত্রা সপ্ততন্ত্রী, বিপক্ষী নবতন্ত্রী। * * চিত্রা ও বিপক্ষী সম্ভবত আমাদের সেতার ও সুরশঙ্খার। ‘চিত্রা’ শব্দের সঙ্গে পাশ্চাত্য ‘সিথারা’ (cithāra) এবং পরবর্তীকালে পারস্যীক ‘সেতার’ শব্দের সাদৃশ্য লক্ষ্য করার যোগ্য। কিন্নরীবীণার বর্ণনা থেকে মনে হয় আধুনিক উত্তর-ভারতীয় দুইটি তুষাযুক্ত বীণ ও কিন্নরীবীণা একই বস্তু। পিনাকীবীণার বর্ণনা থেকে মনে হয়, পিনাকী আধুনিক এসরাজের পূর্বরূপ হবে”।** সিথারার পরিভাষা নাম বা উচ্চারণ ‘কিথার’ (kithāra) যা গ্রীসদেশের প্রিয় বস্তু। সিথার বা সিথারা বাদ্যযন্ত্র (cither or cithāra) ইংল্যান্ডেও আদরলীয়। রবার্ট ইলিং বলেছেন খ্রীষ্টীয় ষোড়শ ও সপ্তদশ শতকে বাদ্যযন্ত্রটি পাশ্চাত্যে বিশেষভাবে বিস্তৃতি লাভ করেছিল। তিনি বলেছেন লিউট (lute)-জাতীয় বাস্ত্যযন্ত্র (“an instrument somewhat similar to the lute”) ১৪শ-১৭শ খ্রীষ্টাব্দে বিশেষভাবে ব্যবহৃত হোত।** সিথার বা সিথারাকে তিনি জিথার (zither) বোলে গ্রহণ করতে নিষেধ করেছেন। সেতারের সঙ্গে রবার্ট ইলিং-বর্ণিত জিথারের কতকটা সাদৃশ্য পাওয়া যায়, কেননা জিথারকে তিনি ব্যাভেরিয়া, সিরিয়া, টয়বোলের জাতীয় বাস্ত্যযন্ত্র বলেছেন।** কিন্তু কার্ল গ্রেইরিঞ্জার ‘কিথারা’-বাদ্যযন্ত্রের যে বর্ণনা দিয়েছেন তার সঙ্গে বর্তমান সেতারের বয়ং কতকটা সাদৃশ্য পাওয়া যায়। কিথারা বা সিতারা

৫৩। ডাঃ অমিয়নাথ সান্যাল : ‘প্রাচীন ভারতের সংগীত-চিত্রা’ (বিশ্বভারতী সং.), পৃ. ২

৫৪। রবার্ট ইলিং (R. Illing): *A Dictionary of Music* (1250), p. 26.

৫৫। *Ibid.*, p. 318.

গ্রীকজ্ঞানী হোমারের সময় প্রচলিত বাতযন্ত্র। হোমারের সময় কিথারে সাতটি তার সংযুক্ত ছিল। পরবর্তীকালে গ্রীসের শিল্পীরা তাকে এগার তারযুক্ত বাতযন্ত্রে রূপান্তরিত করে। পরেম্পর্টার গুণীরা নাকি তা থেকে চার তার বাদ দিয়ে কিথার বা কিথারাকে সাত তারযুক্ত করেছিলেন। শ্রদ্ধেয় কার্ল গ্রাইরিঞ্জার তাই বলেছেন: "The Kithāra, too, did not stop at the seven strings of Homer's time, but might have as many as eleven, although this increase in the number of strings met with much resistance on the part of the traditon-minded Greeks; it is reported by Timotheus of Meletos that the authorities of constructive Sparta simply cut off four of the newly added strings of his Kithāra"।^{৬০} ডঃ বার্ণেট বলেছেন পীথাগোরাসের সময় বীণায় (lyre) সাতটি তারের প্রচলন ছিল এবং তাকে যে পরে আট তারে পরিণত করা হয় তার এমন-কিছু প্রমাণ নেই ("In the time of Pythagoras the lyre had seven strings and it is not probable that the eighth was added later as the result of the his discoveries")।^{৬১}

বিদেশী ও দেশী বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে পারস্পরিক কোন যোগসূত্র ছিল কিনা সে সম্বন্ধে ক্যাপ্টেন ডে বলেছেন কয়েকশত বৎসর পূর্বে মুসলমান অভিযানের সময় অনেক আরব ও পারশ্বের বাতযন্ত্র ভারতীয় সমাজে প্রবর্তিত হয়। ভারতের অধিবাসীরাও অত্যন্ত রক্ষণশীল জাতি, তাই ঘেঁসব দু'হাজার বছর পূর্বেকার বাদ্যযন্ত্রের বর্ণনা প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায় তাদের অনেকগুলি এখন রূপ পরিবর্তন না কোরেই ভারতীয় সঙ্গীত-সমাজে প্রচলিত আছে। তিনি অজস্তা, অমরবতী, সাঁচী প্রভৃতি গিরিগুহায় চিত্রকলার কতকগুলি বাতযন্ত্রের নিদর্শন বা প্রমাণ দিয়েছেন। ৬৪০ বছর আগে চীনা-পরিব্রাজক হউয়েন-চোয়াঙ্‌ও সেই বাদ্যযন্ত্রগুলি দেখে তাঁর বিবরণে লিপিবদ্ধ কোরে গেছেন। সাঁচীর ভাস্কর্বে একরকম হার্পজাতীয় (harp) বীণা দেখা যায় যার সাদৃশ্য রোমীয় তায়বে বা টিবের (Tibae) সঙ্গে

৬০। Cf. কার্ল গ্রাইরিঞ্জার: *Musical Instruments* (1945), p. 59.

৬১। ডঃ বার্ণেট: *Greek Philosophy, Thales to Plato* (1948), pp. 45-46.

মেলে। অমরাবতীর ভাঙ্কর্ষে ১৮ জন নারীসহ একটি বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন দেখা যায়। সেগুলি অসীরীয় (Assyrian Harp) মতো দেখতে। আর একটি বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন মেলে যার উল্লেখ সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায় না, কিন্তু অসীরীয় ও ইজিপ্টের ভাঙ্কর্ষে নমুনা মেলে। বাদ্যযন্ত্র বীণার (হার্পের) মতো দেখতে। আফ্রিকায় তাকে ‘সাঞ্চো’ (Sancho) বলে।^{১৮}

তিনি আরো বলেছেন পারস্তবাসীরা ‘কুয়ানুন’ (Quannun) নামে যে একটি বাদ্যযন্ত্র এখনও ব্যবহার করে। শততন্ত্রীযুক্ত কাভায়ননীবীণার সঙ্গে তার সাদৃশ্য পাওয়া যায়। তাঁর অভিমত ঐ কুয়ানুনই পরে পারস্তে ‘সান্তির’ (Sāntir) সিতার বা সেতার বাদ্যযন্ত্রে রূপায়িত হয়। মুসলমান যুগে রবাব, সারেন্জী সরোদ প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। রবাবের মতো ‘রেবেক’ (Rebec) নামে একটি বাদ্যযন্ত্র যুরোপে প্রচলিত ছিল। মুরেরা (Moors) যুরোপ থেকে ঐ বাজ্যন্ত্র স্পেনে প্রচলিত হয়। প্রবাদ যে মুরেরা রেবেক বাদ্যযন্ত্রের সন্ধান পেয়েছিল আরবে ও পারস্তে। কিন্তু ভারতবর্ষে ‘রেবেক’ বা ‘রবাব’ বীণ হিসাবে প্রচলিত ছিল। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে এর উল্লেখ আছে। ক্যাপ্টেন ডে. এ’সম্বল্ডে বলেছেন: “Here again the Aryan origin is evident, the Rabāb being, according to old Sanskrit works, a form of Veenā. And it is still popular in the North of India and Afghānisthān”। তিনি বলেছেন দুই পর্দাযুক্ত বাজ্যন্ত্র ভারত থেকে প্রাচ্যের অপরাপর স্থানে ও পাশ্চাত্যের সর্বত্র আমদানী করা হয়েছিল। পারস্তে, আরবে, ইজিপ্টে যে দু’ পর্দাযুক্ত প্রাচীন ‘ওবে’ (Oboe) যন্ত্র ব্যবহৃত হয় তার জন্মস্থান সম্ভবত ভারতবর্ষ। তাছাড়া ব্যাগপাইপের (Bagpipe) জন্মস্থান পূর্বদেশে (?)। ক্যাপ্টেন ডে. বলেছেন: “Most of the early musical instruments remain still in use. Since the time of Muhammedan invasion, about a thousand years ago, some Arabian

১৮। অনেকগুলি ভারতীয় বাজ্যন্ত্র ছদ্মবেশে ভারতের দেশে বিভিন্ন নাম নিয়ে এখনো প্রচলিত আছে।—Vide স্ত্রী এন. এম. ঠাকুর: (ক) *Short Notice of Hindu Musical Instruments* (1912), pp. III—VII; (খ) ‘যন্ত্রকোষ’।

কাত্যায়নীশিকার ব্যাখ্যা করেছেন অমৃত-স্বামী । এ' শিকার টীকায় বলা হয়েছে : (ক) “কাত্যায়নমহর্ষিণা যৎস্পষ্টতরা কারিকা প্রতিপাদিতা”, (খ) “ইতি অমৃতস্বামিনির্মিতব্যাখ্যানিবৃত্তা মহর্ষিকাত্যায়নশ্রীতী শিকা সমাপ্তা” । শিকার কারিকাগুলি কাত্যায়নের রচিত বোলে মনে হয় । কাত্যায়ন উদাত্তাদি বৈদিক স্থানস্বর-তিনটির প্রকৃত প্রয়োগ ও উচ্চারণপ্রণালীসম্বন্ধে আলোচনা করেছেন ।

রাজেন্দ্রলাল মিত্র দুন্দুভি, মৃদঙ্গ, শঙ্খ, করতাল প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ কোরে বলেছেন : “At Sanchi the large war drum is common The ceiling of the Muktesvara porch has several scenes of concerts, in most of which the central figure is represented singing to the accompaniment of a *dhola* and cymbals. * * The conch-shell scarcely deserves to be reckoned as a musical instrument, but as it was so used, and is common a Bhuvanesvara, it is necessary to name it” ।* অমরাবতীর ভাস্কৰ্বে যে হার্প বা বীণা পাওয়া যায় সেটি দেখতে অনেকটা অরফিউসের হার্পের মতো । এক নারী উপবিষ্ট হোয়ে বীণাযন্ত্র কোলে রেখে ছ' হাতে বাজাচ্ছে । সাঁচী ও অমরাবতীর আর একটি ভাস্কৰ্বে এ' রকম আর একটি বীণা দেখা যায় । সেখানে একজন নারী কোলের ওপর বীণা রেখে ছ'হাতে বাজাচ্ছে । সে বীণায় সাতটি চাবি বা কাণ* (“seven keys, but no bars”) সংযুক্ত । বীণাটি দেখতে অনেকটা খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতকের শিল্পী মেলোজ্জো-দা-ফোর্লির (Melozzo-da-Forli) আঁকা এক স্বর্গীয় কিব্বরীর লিউট (Lute) বা বীণার মতো । ফোর্লির ছবি রোমে ভাটিকান মিউজিয়ামে এখনো রাখা আছে ।* তাছাড়া ঐ বীণা শিল্পী বার্তোলোম্মেও বিবরিনি (Bartolommeo Vivarini, 1474 A.D., অঙ্কিত কিব্বরীর একটি ম্যাণ্ডোলার মতো দেখতে । ম্যাণ্ডোলাটি ভেনিসের

৬০। Cf. *Indo-Aryans* (181), Vol. I, pp. 284, 285, 289.

৬১। সাতটি চাবি বা কাণ থাকায় সাতটি তন্ত্রী অথবা তায় থাকার স্বাভাবিক বোলে মনে হয় ।

৬২। কাল গ্রেইরিঞ্জার : *Musical Instruments* (London, 1945), পুরোভাগের চিত্র ৬ :

মিউজিয়ামে সযত্নে রক্ষিত আছে।** স্তূপাং ভারতীয় বীণার প্রচলন ভারতের শুধু কেন, বাণিজ্যিক ব্যাপারের মাধ্যমে বিবর্তিত রূপ নিয়ে পাশ্চাত্যের সকল দেশে প্রচলিত হওয়া স্বাভাবিক।

রাজেন্দ্রলাল মিত্র সাঁচীর ভাস্কর্যে এক বাদকদলের বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন: “At Sanchi there is a corps of musicians dressed in knilts, and wearing sandals, tied to the leg by crossed bands, very much in the same way in which the ancient Grecians fastened their sandels. Nothing similar to them has anywhere else been noticed in India”।** সাঁচীর বাদকদলের মধ্যে বেণু, শিঙা ও বিভিন্ন রকমের মৃদঙ্গের নিদর্শন পাওয়া যায়। বাদকদলের মধ্যে সঙ্গীতের লক্ষণ বেশ স্পষ্ট। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের কোণার্কের সূর্যমন্দিরের বিভিন্ন নর্তক, নর্তকী ও বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন অতুলনীয়। কোণার্কের জগমোহনের ভাস্কর্যে কয়েকটি মৃদঙ্গবাদ্যরতা নারীমূর্তি যেন সত্যই জীবন্ত। তাদের একটির মাথায় যুগলটিকটিকি ও বিড়ালের মতো মুখ, বামহস্ত মৃদঙ্গের উপর গ্রস্ত ও দক্ষিণহস্ত মৃদঙ্গে আঘাত করার জগ্ৰ উজ্জত। মূর্তির ভাব, গতি ও মাধুর্যের মধ্যে প্রাণের স্পন্দন স্পষ্ট। অপর একটি নারীমূর্তিও মৃদঙ্গবাদ্যরতা। অস্ত্র একটি নারীমূর্তির হুঁহাতে করতাল। তাছাড়া নৃত্যছন্দাঘ্রিত ও বাদ্যরত আরো অসংখ্য নারীমূর্তি আছে।**

৬৬। Ibid., p. 76, plate XII.

৬৭। Cf. *Indo-Aryans* (1881), Vol. I. pp. 223—224.

৬৮। টি. জি. অরামুথন (T. G. Aravamuthan) *Pianos in Stone*-এরকি বলেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতকে ভারতবর্ষে যেমন কোন কোন প্রাসাদে স্তম্ভশ্রেণী থাকতো এবং সেগুলি বাস্তবত্বহিসাবে ব্যবহৃত হতো, ইজিপ্টেও তাই। ভারতবর্ষে প্রস্তরনির্মিত প্রাসাদে স্তম্ভশ্রেণী সাজিয়ে গিরানোর সৃষ্টি করা হতো এবং সাতটি স্বরের তাতে প্রতিধ্বনিত হতো। দেবমন্দিরের নাট্যমন্দিরে বা নাট্যমণ্ডপেও ঐ ধরনের প্রস্তরের গিরানোর মতো বাস্তবত্বের নিদর্শন পাওয়া গেছে। বিজয়নগররাজ্যে হিম্মিতে ‘পম্পপতি-ঈশ্বর’-মন্দিরে ঐ ধরনের একটি প্রস্তরের বাস্তবত্ব পাওয়া গেছে: In such a temple as that to Pampapatil l svara at Hampit,—tbe Vijayanagara Capital,—in which ‘there are musical pillars all along the courtyard’ * *।* তিনিভেন্নীতে গ্রীনেলাইঅঙ্গর-মন্দিরেও ঐ ধরনের একটি প্রস্তরে নির্মিত গিরানো আবিস্কৃত হয়েছে। দাক্ষিণাত্যে আলবুর-তিরু নগরী একটি দেবমণ্ডপেও ঐ বাস্তবত্ব পাওয়া গেছে। অরামুথন বলেছেন: “Perhaps an investigation will unravel the bases of music as practised in the

সঙ্গীতের প্রসঙ্গে ঐতিহাসিক আবুল ফজল (Abul Fazl-I-Allami) 'আইন-ই-আকবরী'-গ্রন্থে আলোচনা করেছেন।^{১১} তিনি বীণা হিসাবে কিন্নরীবীণা, স্বরবীণা, অমৃতিবীণা, স্বরমণ্ডল, রবাব, সারেন্দী ও ভিন্ন ভিন্ন বৃদ্ধ, করতালাদির উল্লেখ করেছেন। শ্রী সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের *Music by Various Authors*-সংগ্রহগ্রন্থে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনীষীদের লিখিত অনেক বাদ্যযন্ত্রের নামের উল্লেখ আছে।

এক সময়ে জল ও স্থল পথে বাণিজ্যিক ব্যাপারে বিশ্বের সকল দেশের সঙ্গে প্রাচীন ভারতের যোগাযোগ অক্ষুণ্ণ ছিল। সেদিক থেকে প্রব্ধ হওয়া স্বাভাবিক যে মুসলমান রাজত্বের আমলে এবং বিশেষ কোরে খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে সুলতান আলা-উদ্-দীনের সময় পারস্তপ্রভাবের কথা ছেড়ে দিলে তার পূর্ব থেকে ভারতের বিচিত্র উপাদান যেমন ভিন্ন ভিন্ন দেশে ছাড়িয়ে পড়েছিল তেমনি ভারতের অপরাপর দেশ থেকে ভারতের মধ্যেও অনেক জিনিস আমদানী হওয়া স্বাভাবিক। বাণিজ্যিক সম্পর্কের সঙ্গে সঙ্গে ভারতের সঙ্গে সমগ্র বিশ্বের শিক্ষা ও সাংস্কৃতিক যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। সংস্কৃতির মূলকেন্দ্র আলেকজান্দ্রিয়ার মাধ্যমে প্রাচীন মেশোপটেমিয়া, ইজিপ্ট, গ্রীস, ইমেরিয়া, চ্যাডিয়া, ব্যাবিলোনিয়া প্রভৃতি দেশের সঙ্গে প্রাচীন ভারতের নিবিড় সম্পর্ক ছিল। সেদিক থেকে 'সেতার' প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্র পারস্তদেশ থেকে আমদানী হওয়া স্বাভাবিক একথা চিন্তা না কোরে বরং আরব, পারস্ত ও এমন কি অতীত পাশ্চাত্যদেশ ভারতের কাছ থেকে ঐ সমস্ত বাদ্যযন্ত্রের সন্ধান ও ধারণা পেয়েছিল একথা ভাবা মোটেই অসমীচীন নয়। তুলনামূলক ইতিহাসের মাধ্যমে জানতে পারি আরব ও পারস্তের অনেক মনীষী ও সংগীতগুণী বিভিন্ন সময়ে ভারতবর্ষের সংস্পর্শে এসেছিলেন এবং ভারতের শিক্ষা, সংস্কৃতি ও সভ্যতার মাধুর্য দর্শনে

days of the Vijayanagar rulers".—Vive (a) *The Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. XIV, 1943, Parts I—IV, pp. 109—116 ; (b) *The Hindu* (Madras), August. 6, 1939 (An Article on this subject by Mr. P. Sāmbamūrti,)।

১১। Cf. *Ain-i-Akbari*, Vol. III (Calcutta, 1948, translated into Eng. Colonel H. S. Jarret and revised and further annotated by Sir Jadu Nath Sarkar.), pp. 263—271.

মুগ্ধ হয়েছিলেন।* গ্রীসের মনীষী পীথাগোরাস ভারতে এসেছিলেন ও ভারতের বিচিত্র শিক্ষাদীক্ষা গ্রীসীয় সমাজে প্রবর্তন করেছিলেন একথা অনেক ঐতিহাসিক স্বীকার করেন। ডঃ ফার্মার (*Dr. Henry Gegorge l'armar*) *A History of Arabian Music* (1929) গ্রন্থে বলেছেন সঙ্গীত ও বাদ্যযন্ত্রের বেলায় আরব ও পারস্য যেমন রোমীয় চার্চ ও পীথাগোরাসের কাছে অনেকাংশে ঋণী তেমনি তাদের ভারতবর্ষের কাছে ঋণও যথেষ্ট পরিমাণে স্বীকার্য। তিনি আরো বলেন অল্-মশ্দ্দী বা আবুল হাসান (*Al Masudi or Abu'l-Hasan*) 'আকবর-অল্-জমান', 'মুরজ-অল্-খব', 'কিতার-অল্-অওসাৎ' প্রভৃতি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। তিনি ছিলেন প্রসিদ্ধ আরব ঐতিহাসিক। তিনি ভারতে এসেছিলেন এবং ভারতের সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রভাব তাঁর উপর প্রভূত পরিমাণে পড়েছিল। ডঃ ফার্মার এ বিষয়ের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Al-Mas'udi (d ca. 957) or Abu'l-Hasan * *. He was born at Bagdad in the last years of the third century of the *Hijra*. * * He again penetrated India, journeying from there, possibly by the Deccan, to Ceylon, Madagascar and to the coast of 'Uman. It is not improbable that he travelled as far as the Malay-archipelago and the seaboard of China. * * It is in the *Muruj-al-dhahab* (Medows of Gold) that we find a section devoted to the early history of Arabian music. * *

১০। Cf. (ক) ডাঃ রাধাকৃষ্ণন যুগোপাধ্যায়: *Indian Shipping* (1912), pp. 121-122.

(খ) ম্যাকক্রিডিল: *Ancient India*, p. 121.

(গ) ডঃ ডিন্সেট স্মিথ: *Early History of India*, pp. 404-405.

(ঘ) স্বামী অভেদানন্দ: *India and Her People* (1905-6), pp. 216—250.

(ঙ) এ্যালেন ড্যানিয়েল: *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 93-94.

(চ) ডাঃ হারাণচন্দ্র চাকলাদার: *Ship-building and Maritime Activity in Bengal—'The Dawn Magazine'*, 1911, *Old Series*, Vol. XIV, No. 1, pp. 1-9, 21-22, 41-46, 57-62, 73-81, 117-124, 129-132.

(ছ) ডাঃ ডি. স্মিথ: *Commerce of the Ancients*, Vol. II, p. 404.

and he tells us in his *Muruj'al-dhahab*, that in his other books he dealt 'fully with the question of music, the various kind of musical instruments (*malahi*), dances rhythms (*turāq*, sing, *turqa*) and notes (*negham*)', as well as the kinds of instruments used by the Greeks, Byzantines, Syrians, Nabataeans, and the people of Sind, India, Persia, etc" ১১

হুতরাং আরব ও পারস্যের সঙ্গীতে যে অসংখ্য দেশের মতো ভারতীয় সঙ্গীত ও বাদ্যযন্ত্রের অনুরূপ সঙ্গত একথা সহজে অনুমান করা যায়।

প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখ করা অসমীচীন নয় যে সেতারযন্ত্র নিছক ভারতীয় এই সিদ্ধান্তের সমর্থন পাই আরো অনেক সঙ্গীতজ্ঞানকুশলীর কাছ থেকে। দক্ষিণ-ভারতীয় সঙ্গীতগুণী ছলুগুর কৃষ্ণাচার্য বলেছেন : "The ancient *Viṇā* was called *Saptatantrī*, as it had seven strings. The present *Setār* is a corrupt form of *Saptatāra* or *Sāt-tāra* as it too has the same number of chanting strings. The *Viṇā* had some other names too, i.e. 'Chitrā' with seven strings and 'Vipañchī' with nine strings. The corrupt forms of *Chitrā* are *Citarā*, *Sitāra* and then *Sitār*. *Chitrā* became *Sitāra* and *Saptatāra* become *Setār*, both meaning the same" ১২

পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ কার্ট সাচস এই মতের পক্ষপাতী। *The Rise of Music in the Ancient World*-গ্রন্থে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রসঙ্গে মুক্তকণ্ঠে তিনি স্বীকার করেছেন : " * * the only stringed instrument in the arched harp ; therefore the classical *Viṇā*, so often mentioned in poetry and musical theory, must in antiquity have been a harp before the name passed to the present tube *zither* and eighteen

১১। ডাঃ কার্ণার : *A History of Arabian Music* (1929), pp. 165-166.

১২। Cf. ছলুগুর কৃষ্ণাচার্য : *Introduction to the Study of Bhāratiya Sangīta-Sāstra*—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol., I, January, 4930, No. 1, p. 12.

instruments at the end of the first thousand years A.D. The sound-board of leather, mentioned in several ancient sources, confirms this statement"।^{১০} আরো অনেক ঐতিহাসিকের যুক্তিসঙ্গত সিদ্ধান্তের উল্লেখ করা যেতে পারে যে 'সব থেকে প্রমাণ হয় সেতার, বেহালা, রবাব প্রভৃতি বাজ্যন্ত্রগুলি বিদেশ থেকে মোটেই আমদানী করা নয়, ভারতবর্ষ তাদের জন্মভূমি। ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী 'বেহালা'-র প্রসঙ্গে বলেছেন: "এমন হইলে বেহালা যে আমাদের ভারতবর্ষীয় যন্ত্র, তাহাতে কিছুমাত্র সন্দেহ নেই। তবে কালক্রমে জাতিভেদ ও অভিরুচিভেদে অবয়ব ভিন্ন এবং নাম ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছে। রীজ সাহেব-কৃত এনসাইক্লোপিডিয়ায় বেহেলার প্রথম সৃষ্টিকাল নির্ণয় নাই। পূর্বোক্ত ধনুর্ধ্বজাদি বিষয়ক গ্রন্থকার এফ. জে. ফেটিস সাহেব তাঁহার গ্রন্থের ২ পৃষ্ঠায় স্পষ্টরূপে পুনঃ পুনঃ স্বীকার করিয়াছেন: 'There is nothing in the West which has not come from the East'; অর্থাৎ যুরোপখণ্ডে এমন কিছুই নাই যাহা আসিয়া (এসিয়া—প্রাচ্যদেশ) হইতে না আসিয়াছে। এতো প্রমাণসত্ত্বে বেহালাকে আমাদের (ভারতের) যন্ত্র বলিয়া কেন না স্বীকার করি?"^{১১}

নারদীশিক্ষার ৭ম কণ্ডিকায় নারদ সামন্তর হিসাবে প্রথমাদির আঙ্গিক ব্যবহার ও তাদের ক্রতি প্রভৃতির বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন,

ক্রুষ্ঠশ্চ মূর্দ্ধনি স্থানং ললাটে প্রথমশ্চ তু ।
 ত্রুবোর্ধ্বো দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়শ্চ চ কর্ণয়ো ॥
 কর্ণস্থানং চতুর্থশ্চ মস্ত্রস্তোরসি তূচ্যতে ।
 অতিশ্বারশ্চ নীচশ্চ হৃদিস্থানং বিধীয়তে ॥

শ্লোকগুলির যথাযথ অর্থ আমাদের কাছে সাধারণত বিন্ময়ের বস্তু বোলে মনে হয়, কেননা ক্রুষ্ঠশ্রের স্থান মূর্দ্ধায়, ললাটে প্রথমের প্রভৃতি মন্তব্য বর্তমান বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীর দিক থেকে ঠিক মিল খায় না। মনে হয় সামগ-সম্প্রদায় গানে মাজা বা ছন্দ রক্ষা করার জন্য শরীরের বিভিন্ন

১০। Cf. কার্ট সাচস: *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 163.

১১। Cf. 'সঙ্গীতসার' (২য় সংস্করণ, ১২৮৭ সাল), পৃ' ৬৭

স্থানে স্বরের স্থান বহন করেছেন। শ্লোকগুলির যথাযথ অর্থ করলে দেখা যায় ক্রুষ্ঠস্বরের স্থান মুর্দ্ধায় বা মস্তকে, প্রথমের ললাটে, দ্বিতীয়ের ক্রমধ্যে, তৃতীয়ের কর্ণে, চতুর্থের কণ্ঠে, মস্তকের উরদেশে ও অভিস্বর্ষের ক্ষুদ্রে। স্বরের স্থানগুলি অবশ্য কল্পিত। বেদগানের সময় স্বরগুলির প্রয়োগ বা উচ্চারণের সময় হস্তের দ্বারা ঐ নির্দিষ্ট স্থানগুলি স্পর্শ করার নিয়ম আছে, উদ্দেশ্য মনে হয় স্থানগুলির নির্দেশ দ্বারা স্বরের বা স্বরোচ্চারণের স্বার্থার্থ প্রমাণ করা। তাছাড়া স্বরগুলির উচ্চারণের সঙ্গে আঙ্গুলিনির্দেশেরও নিয়ম আছে। যেমন,

অঙ্গুষ্ঠস্তোতমে ক্রুষ্ঠোহঙ্গুষ্ঠে প্রথমঃ স্বরঃ ।

প্রাদেশিত্যাং তু গাঙ্কার-ঋষভস্তদনন্তরম্ ॥

অনামিকায়াং ষড়্জস্ত কনিষ্ঠিকায়াং চ ধৈবতঃ ।

তত্ৰাধস্তাক্ত বোত্ৰাক্ত নিষাদং তত্র বিত্ৰসেং ॥

অঙ্গুষ্ঠের উত্তমদেশে ক্রুষ্ঠস্বরকে স্থাপন করা হয়। এই ‘স্থাপন’ বলতে ‘নির্দেশ’ বা সংকেত, যেমন অঙ্গুষ্ঠে প্রথম স্বর প্রভৃতি। কিন্তু অঙ্গুলি স্থাপনে শিক্ষাগুলিতে মতভেদের কারণ হোল বৈদিক শাখার অহুবর্তী অহুষ্ঠানবাপারে সম্প্রদায়ভেদ। বেদের এক একটি শাখা সামগানে যেমন ভিন্ন ভিন্ন সংখ্যার স্বর ব্যবহার করতো তেমনি অঙ্গুলিতে স্বরযোজনার রীতিও সামগদের ভিতর ভিন্ন ভিন্ন ভাবে ছিল।^{১৫} মাণ্ডুকাচার্য স্বরশাস্ত্রবিদ মণ্ডুক অঙ্গুলিতে স্বরস্থাপনার একটু ভিন্ন নির্দেশ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

৭৫। মন্ত্র, প্রয়োগ, গোত্র, বেদ, ঋচি প্রভৃতি ভেদে যে বিভিন্ন বৈদিক শাখাগুলির সৃষ্টি হয়েছিল একথা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে। কাণ্ডশাখার গুরুষজুর্বেদের প্রসঙ্গে আচার্য সারণ ভাষ্যভূমিকার বলেছেন তৈত্তিরীয়াখ্য কৃক্কষজুর্বেদ ও কাণ্ডশাখার কৃক্কষজুর্বেদের মধ্যে পার্থক্য এলো কেন? পার্থক্য সৃষ্টি হবার কারণ মন্ত্রপাঠবিশেষ ও প্রয়োগবিশেষ: “তথাপি মন্ত্রপাঠবিশেষঃ প্রয়োগবিশেষমৈবহান্ ভেদঃ। স চাহুষ্ঠাত্ত্বেদেন ব্যবহিতবিষয়দ্বয় বিকল্যতে * *”। তিনি পুনরায় বলেছেন: “এবং সতি বাজ্যবচ্চেন প্রবর্তিতাঃ গুরুষজুর্বিষয়াঃ শাখাঃ পঞ্চদশ সম্প্রসক্তাঃ”; অর্থাৎ একমাত্র গুরুষজুর্বেদের পনেরটি শাখা এবং সেগুলি হোল: “কায়াঃ। ১। মাধ্যম্নিয়াঃ। ২। শাপেয়াঃ। ৩। স্তাপায়নীয়াঃ। ৪। কপালাঃ। ৫। পৌণ্ডবৎসাঃ। ৬। আবটিকাঃ। ৭। পরমাটিকাঃ। ৮। পারাশর্যাঃ। ৯। বৈধেয়াঃ। ১০। বৈনোয়াঃ। ১১। উধেয়াঃ। ১২। গালবাঃ। ১৩। বৈজবাঃ। ১৪। কাত্যায়নীয়াশ্চেতি। ১৫।”—(‘গুরুষজুর্বেদকাণ্ডবহিতা’,—পণ্ডিত দ্বাধবশাস্ত্রী-সংপাদিত, চৌধাধা সং, কান্দী, সংবৎ

বাহুজুষ্ঠং তু জুষ্ঠং শ্রাদ্ অজুষ্ঠে মধ্যমঃ স্বরঃ ।
 প্রাদেশিষ্ঠাং তু গান্ধারো মধ্যমায়াং তু পঞ্চমঃ ।
 অনামিকায়াং ষড়্জন্তু কনিষ্ঠায়াং তু ধৈবতঃ ।
 তস্তাধস্তান্তু যোহন্ত্যঃ শ্রান্নিবাদ ইতি তং বিদুঃ ॥

নারদীশিক্ষায় পঞ্চমস্বরকে বাদ দেওয়া হয়েছে, কিন্তু মাণ্ডুকীশিক্ষায় মধ্যমা-
 জুলিতে পঞ্চমস্বরকে স্থাপন করার নির্দেশ আছে। মাণ্ডুকীতে তেমনি
 আবার ঋষভস্বরকে বর্জিত করা হয়েছে। নারদীশিক্ষা প্রথম-
 স্বরকে স্থাপন করেছে অজুষ্ঠে, কিন্তু মাণ্ডুকীতে অজুষ্ঠে স্থাপিত হয়েছে
 মধ্যমস্বর। এই স্থাপন বা নির্দেশের মধ্যে পার্থক্যের কারণ সম্প্রদায়ভেদ
 তা পূর্বে বলেছি। আর একটি বিষয় লক্ষ্য করার জিনিস যে
 নারদী ও মাণ্ডুকী শিক্ষা উভয়েই বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির পারম্পরিক
 স্বাতন্ত্র্য বজায় না রেখে বরং তাদের সমশ্রেণীর অন্তর্গত করেছে।
 যেমন মূর্দ্ধা, ত্রু, কর্ণ প্রভৃতি স্থানে স্বরনির্দেশের প্রসঙ্গে নারদীশিক্ষা
 নিছক বৈদিক প্রথমাদি স্বরের উল্লেখ করেছে আর মাণ্ডুকীশিক্ষা করেছে
 লৌকিক স্বরগুলির উল্লেখ। এর কারণ বেশ রহস্যপূর্ণ, কেননা একথা
 বেশীরভাগ ক্ষেত্রে সত্য যে নারদী ও মাণ্ডুকী উভয় শিক্ষাকারের সময় বৈদিক
 স্বরের ব্যাপক প্রয়োগ সমাজ থেকে প্রায় লোপ পেয়েছিল, কাজেই সকল
 রকম নির্দেশের সময় উভয় শিক্ষা লৌকিক স্বরের উদাহরণ দিতে পারত,
 কিন্তু তারা তা করেনি। কাজেই মনে হয় বৈদিক স্বরের প্রয়োগ ও
 প্রচলন শিক্ষার যুগেও সমাজে একেবারে অচল হয় নি, অথচ সমাজের
 প্রবৃত্তি তখন দ্রুত পরিবর্তনের দিকে ছুটে চলেছিলো এবং সেই সন্ধিক্ষণেই
 উভয় শিক্ষাকারের আবির্ভাব। “প্রাদেশিষ্ঠাং তু গান্ধারঃ” প্রভৃতি
 শব্দগুলির উল্লেখের পরই আবার বলা হয়েছে: “জুষ্ঠেন দেবা জীবন্তি
 প্রথমেন তু মনুষ্যাঃ” প্রভৃতি। কোন্ কোন্ প্রাণী কোন্ কোন্ স্বরকে
 আশ্রয় কোরে বেঁচে থাকে সে সকল স্বরের উল্লেখ করতে গিয়ে

১৯৬৫)। তাছাড়া কৃকবজ্রবেদ, সামবেদ প্রভৃতির মধ্যেও বিভিন্ন শাখা ছিল। নারদীশিক্ষায়
 “কঠকালাবগ্রবন্তেহু চ” প্রভৃতির পূর্বেই উল্লেখ করেছি। হৃতরাং বেদপাঠ, বেদগান, বেদমন্ত্রের
 প্রয়োগ প্রভৃতির ব্যাপারে বৈদিক স্বরগুলির উচ্চারণ ও অজুলি প্রভৃতিতে স্বরস্থাপন বা সংকেত-
 প্রদর্শনের মতভেদের সৃষ্টি হয়েছিল এবং হওয়াও স্বাভাবিক।

তারা কেবল বৈদিক প্রথমাঙ্গি স্বরের উল্লেখ করেছেন, লৌকিকের কোন প্রসঙ্গ তোলেন নি। ঋতিনির্ধারণের বেলায়ও তাই। তাঁরা প্রথমাঙ্গি স্বরের ও সঙ্গে সঙ্গে উদাত্ত, অমৃদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি স্থানস্বরের ঋতির পরিচয় দিয়েছেন। নারদীকার বলেছেন ক্রুষ্ঠস্বরকে আশ্রয় কোরে দেবতারা বেঁচে থাকেন, প্রথমস্বরে মাহুয, দ্বিতীয়ে পশু, তৃতীয়ে গন্ধর্ব ও অঙ্গরা, চতুর্থে পিতৃপুরুষ ও অণ্ডজপ্রাণী, মজ্রে পিশাচ, অহুর ও রাক্ষস এবং অতিস্বারে স্বাবর ও জন্ম সকলে জীবন ধারণ করে। এখানে সামিক স্বরে বিশ্বচরাচর বেঁচে থাকে—লৌকিকে নয় একথাই স্পষ্ট ভাষায় নারদীকার উল্লেখ করেছেন : “সর্বাণি থলু ভূতানি ধার্ষতে সামিকৈঃ স্বরৈঃ”। স্বরে বেঁচে থাকার অর্থ স্বর ব্যবহার করা। এ’প্রসঙ্গে একটি বিষয় উল্লেখযোগ্য যে “দেবা জীবন্তি” অথবা “চতুর্থস্বরজীবিনঃ” প্রভৃতি শব্দগুলির অন্তর্নিহিত অর্থ কি তা ঠিক-ঠিকভাবে নির্ধারণ করা কঠিন, কেননা শিক্ষাকারেরা রূপক কথা বা কাহিনীর মাধ্যমে সামিক স্বর ও প্রাণীদের মধ্যে সম্পর্কের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছেন যা আমাদের পক্ষে অনেক সময় দুর্বোধ্য। এমন কি টীকাকার ভট্টশোভাকর এ’ শ্লোকগুলির উপর যথাযথভাবে আলোকসম্পাত করতে না পারায় তিনি পাঠকের অসুধাবনশক্তির উপর অর্থনিরূপণের দায়িত্ব ছেড়ে দিয়েছেন। কিন্তু তাহোলেও এ’কথা স্বীকার করতে হবে এই শ্লোকগুলির অন্তর্নিহিত কোন না-কোন অর্থ ও ভাব অবশ্য আছে যা অসুশীলনীয় বৃত্তির অভাবে আমাদের কাছে স্ফুটন নয়।

নারদীর “অক্লৃষ্ঠশ্রোত্রে ক্রুষ্ঠোহক্লৃষ্ঠে প্রথমঃ” প্রভৃতি শ্লোকগুলি থেকে ঐতিহাসিক উপাদানের একটি ইঙ্গিত পাই এবং সে ইঙ্গিত স্পষ্ট হয়েছে খ্রীষ্টীয় ১ম থেকে ৩য় শতকে নন্দকেশ্বর-প্রণীত ‘অভিনয়দর্পণ’ ও ভারতের ‘নাট্যশাস্ত্র’ গ্রন্থ-দুটিতে। শাঙ্গদেবও ‘সঙ্গীত-রত্নাকর’-গ্রন্থে নন্দিকেশ্বর ও ভারতকে অনেক বিষয়ে অনুসরণ করেছেন।

সঙ্গীতে, নৃত্যে ও নাট্যে বা অভিনয়ে মুদ্রার ব্যবহার হয়। ‘মুদ্রা’-শব্দের অর্থ যা আনন্দদান করে (‘মুদম্ আনন্দং রাতি দাতি’)। ‘মুদ্রা’ রস ও ভাবের প্রকাশক। তবে নৃত্যে বা নর্তনে অঙ্গাভিনয়ের ভিতর দিয়ে ভাব ও রসের পরিবেশন করা হয়। নাট্যে বাচিক অভিনয়ই প্রধান, আঙ্গিক তার সহকারী। হস্তাঙ্গুলির বিভিন্ন সন্নিবেশ মুদ্রার বাহ্যিক রূপ। দেবদেবীর পূজায়ও ভাবের প্রকাশ হিসাবে মুদ্রার প্রচলন আছে। নৃত্যে, নাট্যে,

সঙ্গীতে এবং দেবার্চনায় মুদ্রা ভাবের উদ্বোধক। ভাবের উৎস রস। নাট্যে ও নৃত্যে গ্রীবা, চক্ষু, ক্র, পদ, বক্ষ, বাহ, কটি, জঙ্ঘা প্রভৃতির বিচিত্র গতি রস এবং ভাবের প্রকাশক। নন্দীকেশ্বর নৃত্য, গীত ও অভিনয়ে ভাবপ্রকাশের আঙ্গিকের পরিচয়প্রসঙ্গে বলেছেন,

আশ্রেনালম্বয়েদ গীতং হস্তেনাৰ্থং প্রদর্শয়েৎ ।

চক্ষুৰ্ভ্যাং দর্শয়েদ্ভাবং পাদাভ্যাং তালমাদিশেৎ ॥

যতো হস্তস্ততো দৃষ্টিৰ্ভ্যতো দৃষ্টিস্ততো মনঃ ।

যতো মনস্ততো ভাবো যতো ভাবস্ততো রসঃ ॥^{১০}

মুখের দ্বারা গান, হাতের দ্বারা গানের অর্থ, চক্ষুর দ্বারা ভাব, পদদ্বারা তালের প্রকাশ করা উচিত। যেখানে হস্ত সেখানে চক্ষু বা দৃষ্টি, যেখানে দৃষ্টি সেখানে মন বা মনের গতি, যেখানে মন সেখানে ভাব এবং যেখানে ভাব সেখানেই রসের অভিব্যক্তি। এখানে মুদ্রার সার্থকতা বিশেষভাবে বলা হয়েছে। হস্তচালন বা হস্তমুদ্রার সঙ্গে পরম্পরাসম্বন্ধে সম্পর্কিত চক্ষু বা দৃষ্টি, মন, ভাব ও রস। অর্থাৎ রস থেকে ভাবের অভিব্যক্তি, ভাব অভিব্যক্ত হয় মন থেকে, মনের গতি থেকে নিয়ন্ত্রিত হয় চক্ষু বা দৃষ্টি এবং চক্ষুর সঙ্গে হস্তের নিবিড় সম্বন্ধ। হস্তের সঙ্গে পরম্পরাসম্বন্ধে রস ও ভাবের যে সম্পর্ক তা নাট্য, নৃত্য ও সঙ্গীতের ক্ষেত্রে দেখানো হয়েছে। রাগ যখন সাহিত্যের সঙ্গে মিতালী পাঠিধে রূপায়িত হয় তখনই শিল্পী তার আন্তর রস ও রসজনিত ভাবের প্রকাশ করে মুখ, ক্র ও হস্ত অথবা অঙ্গ-সঞ্চালন বা অঙ্গবিকৃতির দ্বারা। এই ভঙ্গী সঙ্গীতে মুদ্রা। মোটকথা রসকে পরিবেশন করার জন্ত ভাবের, ভাবকে রূপায়িত করার জন্ত মনের, মনকে ক্রিয়াশীল করার জন্ত চক্ষু বা দৃষ্টির এবং দৃষ্টিকে প্রাণবান করার জন্ত হস্তের তথা হস্তসঞ্চালনের প্রয়োজন। ‘মুদ্রা’ প্রতীক (symbol) হিসাবে মানুষের আন্তর ভাব ও রসকে বাস্তব জগতে প্রকাশ করে। মুদ্রার উদ্ভাবন বা সৃষ্টি হয় সুপ্রাচীন বৈদিক যুগে। সামগ-ব্রাহ্মণেরা বৈদিক যুগে যখন বিভিন্ন স্বরসমিবেশ কোরে যজুবেদীর সম্মুখে সামগান করতেন তখন মুদ্রার প্রয়োগ হোত গানে ছন্দ বা তাল এবং ভাবকে যথাযথ প্রকাশ করার জন্ত। নারদী-শিকার ইঙ্গিত এ’বিষয়ে পূর্বে উল্লেখ করেছি যে “অনুশ্রোত্রে ক্রোড়ো” প্রভৃতি

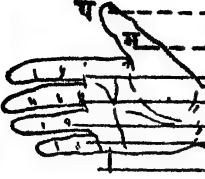

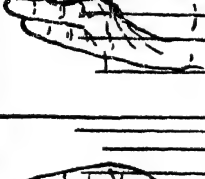

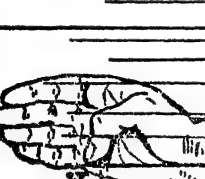
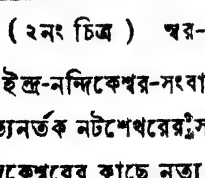
ম্নোকে বৈদিক কুষ্ঠ বা লৌকিক পঞ্চমন্ত্র অঙ্গুষ্ঠের মধ্যপ্রদেশে, প্রথমমন্ত্র তথা মধ্যমন্ত্র অঙ্গুষ্ঠে, দ্বিতীয় বা গান্ধার প্রদেশে তথা তর্জনীতে ('প্রাদেশিহ্মাং তু গান্ধারঃ'), মধ্যমায় দ্বিতীয়মন্ত্র অথবা ঋষভ, অনামিকায় চতুর্থমন্ত্র বা ষড়্ এবং কনিষ্ঠাঙ্গুলিতে অতিস্বার্থ বা নিষাদের সঙ্গিবেশ। সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যে সায়ণাচার্য স্বরসঙ্গিবেশের ক্রম একটু ভিন্নভাবে দিয়েছেন। যেমন,



(১নং চিত্র) প্রত্যেক অঙ্গুলিতে স্বরসংস্থান

মুদ্রার নূতন আবিষ্কার নন্দিকেশ্বর, কোহল, বাণ্টিক বা নাট্যশাস্ত্রকার ভরত কেউ করেন নি, বৈদিকযুগে ঋত্বিক্ ব্রাহ্মণেরাই মুদ্রার উদ্ভাবন করেছিলেন সামগান-সম্পর্কে। নন্দিকেশ্বর '১' কেবল 'অভিনয়দর্পণ' গ্রন্থেই নয়, তাঁর স্বয়ং 'নন্দিকেশ্বর-সংহিতা' এবং 'ভরতার্ণব' গ্রন্থ-দুটিতে নাকি মুদ্রার আলোচনা করেছেন। শিল্পাচার্য আনন্দকুমার-স্বামী *The Mirror of Gesture*-গ্রন্থে মঙ্গলাচরণে

৭৭। নন্দিকেশ্বরের কথা পূর্ব আলোচিত হয়েছে। তবে সঙ্গীতশাস্ত্রী নন্দিকেশ্বর ও 'অভিনয়দর্পণ'-রচয়িতা নন্দিকেশ্বর এক ও অভিন্ন ব্যক্তি কিনা তা যথেষ্ট আলোচনার বিষয়।

	<p>৩</p> <p>১ ২ ৩ ৪</p>	<p>ম</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>নি</p> <p>ধ</p> <p>*</p>
	<p>৩</p> <p>১ ২ ৩ ৪</p>	<p>ম</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>নি</p> <p>ধ</p> <p>*</p>
	<p>৩</p> <p>১ ২ ৩ ৪</p>	<p>ম</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>নি</p> <p>ধ</p> <p>*</p>
	<p>৩</p> <p>১ ২ ৩ ৪</p>	<p>ম</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>নি</p> <p>ধ</p> <p>*</p>
	<p>৩</p> <p>১ ২ ৩ ৪</p>	<p>ম</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>নি</p> <p>ধ</p> <p>*</p>
	<p>৩</p> <p>১ ২ ৩ ৪</p>	<p>ম</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>স</p> <p>নি</p> <p>ধ</p> <p>*</p>

(২নং চিত্র) স্বর-অস্থায়ী অঙ্গুলিপ্রদর্শন (সামগানের গাত্রবীণা)

পর ইন্দ্র-নন্দিকেশ্বর-সংবাদে ভরতার্ণবের উল্লেখ করেছেন। ঘটনাটি এই :
 দৈত্যনর্তক নটশেখরের সঙ্গে নৃত্যের প্রতিযোগিতায় জয়লাভ করার জন্য ইন্দ্র
 নন্দিকেশ্বরের কাছে নৃত্যকলা শিখতে ইচ্ছা করেছিলেন। নন্দিকেশ্বর চার-

হাজার শ্লোকবিশিষ্ট ‘ভরতার্ণব’-গ্রন্থ রচনা কোরে দেবরাজ ইন্দ্রকে শিক্ষা দেন। কিন্তু ইন্দ্র ঐ বিদ্যুত গ্রন্থ যথায়থ আয়ত্ত করতে অক্ষম হোলে নন্দিকেশ্বর ‘ভরতার্ণব’-গ্রন্থ সংকলন কোরে ‘অভিনয়দর্পণ’ রচনা করেন। ডঃ কৃষ্ণমাচারি, ডঃ রাঘবন প্রভৃতি এ’কাহিনী অনেকটা স্বীকার করেন। ভাণ্ডার-কার ওরিয়েণ্টাল রিসার্চ ইনষ্টিটিউটে ‘ভরতার্ণব’ নামে হস্তলিখিত একখানি গ্রন্থের সন্ধান পাওয়া যায়। কোন কোন মনীষীর অভিমত সেটি নাকি ‘অভিনয়দর্পণ’-প্রণেতা নন্দিকেশ্বরের রচিত নয়। যাই হোক একথা কিন্তু সত্য যে কোহল, নন্দিকেশ্বর, ভরত প্রভৃতি প্রাচীন আচার্যেরা বৈদিক সামগদ্যের হস্ত বা অঙ্গুলিসমিবেশের তথা মূদ্রার নিদর্শন অহুসরণ কোরেই তাঁদের গ্রন্থে নৃত্য ও নাট্যের বিচিত্র আঙ্গিক বিকাশের পরিচয় দিয়েছেন।

সামস্বরের সম্মিবেশক দ্বিতীয় নম্বর চিত্রের মধ্যে পঞ্চম ও ষষ্ঠ হস্তকরণ-দুটি পরবর্তীকালের পতাক, অর্ধচন্দ্র ও অনেকটা হংসপক্ষ মূদ্রার সঙ্গে সাদৃশ্যে মেলে। বৈদিকযুগে স্থনির্দিষ্ট নিয়মপদ্ধতি অহুসারে সামগসম্প্রদায়ের মধ্যে মূদ্রার প্রচলন ছিল এবং সে’ মূদ্রা ভাষায় ও লিখনে আবিষ্কার না কোরে তাঁরা কেবল করণ-অহুসারে প্রয়োগ করেছিলেন।

মূদ্রার পরিচয় দিতে গিয়ে নন্দিকেশ্বর অভিনয়দর্পণের ‘হস্তভেদাঃ’ পর্ধ্যয়ে অসংযুক্ত (single) ও সংযুক্ত (double বা combined) হস্তলক্ষণ বা মূদ্রার পরিচয় দিয়েছেন: “অসংযুতাঃ সংযুতাশ্চ হস্তদ্বৈধা নিক্রপিতা”। ‘অসংযুত’ হস্তলক্ষণের ভেদসম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

পতাকদ্বিপর্তাকোহর্ধপতাকঃ কর্তকীমুখঃ ।

ময়ুরাখ্যোহর্ধচন্দ্রশ্চ অরালঃ শুকতুণ্ডকঃ ॥

মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিথঃ কটকামুখঃ ।

সূচী চন্দ্রকলা পদ্মকোশঃ সর্পশিরস্তথা ॥

মৃগশীর্ষঃ সিংহমুখঃ কাজুলশ্চালপদ্মকঃ ।

চতুরো ভ্রমরশ্চৈব হংসান্তো হংসপক্ষকঃ ॥

সন্দংশো মুকুলশ্চৈব ভাস্করচূড়ঙ্গিশূলকঃ ।

ইত্যসংযুতহস্তানামষ্টাবিংশরীৱিতা ॥^{১৮}

১৮। Cf. (ক) ‘অভিনয়দর্পণ’, (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত), ৮২-৯২
(খ) রাজেন্দ্র-শংকর: *Symbolism of Mudrās in Hindu Dancing* (—*The Four Arts Annual*, 1935 (, pp. 39—44.

পতাক, ত্রিপতাক, অর্ধপতাক, ময়ূর, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিথ, কটকামুখ, সূচীকলা, পদ্মকোশ, সর্পশির, যুগশীর্ষ, সিংহমুখ, কাকুল, অলপদ্মক, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্ত্র, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল তাম্রচূড় ও ত্রিশূল এই ২৮ প্রকার অসংযুত হস্তলক্ষণভেদ। নাট্যশাস্ত্রে ২৪ রকম লক্ষণভেদের উল্লেখ আছে এবং সেগুলি পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিথ, কটকামুখ বা খটকামুখ, সূচী, পদ্মকোশ, সর্পশীর্ষ, লাঙ্ (কালাজুল ?), উৎপলখন্ড বা অলপদ্ম, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্ত্র, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, উর্ণনাভ, তাম্রচূড়। যেমন,

পতাকত্রিপতাকশ্চ তথা বৈ কর্তরীমুখঃ।

অর্ধচন্দ্রো হরালশ্চ শুকতুণ্ডস্তথৈব ॥

মুষ্টিশ্চ শিখরাধ্যশ্চ কপিথঃ কটকামুখঃ।

সূচ্যাস্ত্রঃ পদ্মকোশশ্চ তথা বৈ সর্পশীর্ষকঃ ॥

যুগশীর্ষ পরো জ্যেয়ো হস্তাভিনয়যোজ্যভিঃ।

লাঙ্গুলোৎপলপদ্মশ্চ চতুরো ভ্রামরস্তথাঃ ॥

হংসাস্ত্রো হংসপক্ষশ্চ সন্দংশো মুকুলস্তথা।

উর্ণনাভস্তাম্রচূড়শ্চতুর্বিংশদীমে করাঃ ॥^{১১}

এদের মধ্যে ‘পতাকহস্ত’-মুদ্রায় অঙ্গুলিগুলি পরস্পর সংশ্লিষ্ট হোয়ে প্রসারিত ও অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত অবস্থায় থাকে। নাট্যশাস্ত্রে এই মুদ্রার বর্ণনায় সামান্ত কিছু পার্থক্য আছে। অভিনয়দর্পণে আছে : “অঙ্গুল্যঃ কুঞ্চিতাঙ্গুষ্ঠঃ প্রসৃত্য যদি, স পতাককরঃ” (শ্লোক) এবং নাট্যশাস্ত্রে আছে : “কুঞ্চিতশ্চ তথাঙ্গুষ্ঠঃ স পতাক ইতি স্মৃতঃ” (২।১৮)। নাট্যশাস্ত্রকারের মতে পতাকলক্ষণে অঙ্গুলিগুলির অগ্রভাগ মিলিতভাবে প্রসারিত ও অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত থাকে। শাক্তদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে (৭।১০৪-১১০) বলেছেন অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিতভাবে তর্জনীমূলে সংলগ্ন হয় ও অপর অঙ্গুলিগুলি মিলিতভাবে প্রসারিত থাকে এবং সঙ্গে সঙ্গে করতল প্রসারিত হয়। হস্তলক্ষণের আবার ব্যবহারিক প্রয়োগ বা বিনিয়োগ আছে এবং সেগুলি ভাবের পরিচায়ক ও রসের স্রোতক। সংযুতহস্তের লক্ষণভেদসম্বন্ধে অভিনয়দর্পণকার বলেছেন,

১১। Cf. (ক) নাট্যশাস্ত্র (কালী, ১৯২২), ২।৪—৭

(খ) সঙ্গীতরত্নাকর, (পূণা সং) ৮।৮—৮২

অঞ্জলিচ্চ কপোতচ্চ কর্কটঃ স্বস্তিকস্তথা ॥

ডোলাহস্তঃ পুষ্পপুট উৎসঙ্গঃ শিবলিঙ্গকঃ ।

কটকাবধর্ননৈশ্চব কর্তরীষ্বস্তিকস্তথা ॥

শকটঃ শঙ্খচক্রো চ সম্পূটঃ পাশ-কীলকৌ ।

মৎস্যঃ কূর্মো বরাহশ্চ গরুড়ো নাগবজ্রকঃ ॥

খট্টা ভেকু ও ইত্যোতে সঙ্খ্যাতাঃ সংযুতাঃ করাঃ ।

ত্রয়োবিংশতিতু্যক্তাঃ পূর্বগৈর্ভরতাদিভিঃ ॥১০

অঞ্জলি, কপোত, কর্কট, স্বস্তিক, ডোলা (-হস্ত), পুষ্পপুট, উৎসঙ্গ, শিবলিঙ্গ, কটকাবধর্ন, কর্তরী, স্বস্তিক, শকট, শঙ্খচক্র, সম্পূট, পাশ, কীলক, মৎস্য, কূর্ম, বরাহ, গরুড়, নাগবজ্র, খট্টা ও ভেকু। ভারতও নাট্যশাস্ত্রে ২৩ প্রকার হস্তলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন। ডঃ আনন্দকুমার-স্বামী *The Mirror of Gesture*-গ্রন্থে এদের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন।^{১০} অনেকের মতে সংযুক্ত-হস্তলক্ষণ ২৭, আবার কারু মতে ৫০ প্রকার। ভট্ট অভিনবগুপ্ত অণুযুত ও সংযুত লক্ষণগুলির মিলিত সংখ্যা ৬৭ প্রকার বলেছেন, কিন্তু নাট্যশাস্ত্রেব মতে সর্বসমেত ৬৪ রকম হস্তলক্ষণ। মুদ্রার সংখ্যা, লক্ষণ ও প্রয়োগব্যাপারেও

১০। (ক) Cf. 'অভিনয়দর্পণ', (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত) ১৭২—১৭৫; (খ) নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২:১১—১৭, ১৮৪—২০২; (গ) 'সঙ্গীত-রত্নাকর' (পুণা সং), ৭২৭—১০০, ১০১—১০৩; (ঘ) রাজেন্দ্র-সংস্কর: *Symbolism of Mudrās in Hindu Dancing* (—*The Four Arts Annual* 1935), pp. ৩9.

১১। ডঃ আনন্দকুমার-স্বামী *The Relations of Art and Religion in India*-গ্রন্থে প্রতীক ও মুদ্রাসম্বন্ধে বলেছেন: "Religious symbolism in Indian art is of two kinds, the concrete symbolism of attributes and the symbolism of of gesture, sex, and physical peculiarities. The symbolism of gesture includes the various positions of the hand known as *mudrās*; of physical peculiarities, the third eye of Śiva or the elephant-head of Gaṇeśa are instances. The subject of sex-symbolism is generally misinterpreted, but, in fact, this imagery drawn from the deepest emotional experiences is a proof both of the power and truth of the art and the religion. India had not feared either to use sex-symbols in its religious art, or to see in sex itself an intimation of the Infinite (Cf) *Bṛihadāraṇyaka Up.*, 4. 3. 21, also 1. 4. 3-4)."—Vide *The Proceedings of the International Congress for the History of Religions* (1908), part II, p. 71.

মতভেদের অন্ত নেই এবং বিভিন্ন রুচি থাকার জন্য মুদ্রালক্ষণভেদ হওয়াও স্বাভাবিক।^{৮২}

হস্তলক্ষণগুলির ধ্বনি, বংশ এবং বর্ণ কল্পিত হয়েছে। ভারতবর্ষের মতো আধ্যাত্মভূমিতে এ'রকম কল্পনার সার্থকতা আছে তা উল্লেখ করেছি। পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী বলেছেন : “বেদমন্ত্রের সহিত এ'বিষয়ে ইহাদিগের যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে”।^{৮৩} বৈদিকী ও তান্ত্রিকী ক্রিয়ানুষ্ঠান ও তাৎপর্ষের সঙ্গে হস্তলক্ষণগুলির সাদৃশ্য ও সাদৃশ্য আছে বোলে বৈদিক উপাঙ্গনায় এবং তা ত্ত্বিক পূজাপদ্ধতিতে মুদ্রাগুলি সম্মানে আসনলাভ করেছে। দেবতাদের পূজা-পদ্ধতিতে মুদ্রা বা হস্তলক্ষণগুলি রস ও ভাবের পরিবেশক। মুদ্রাগুলি পূজায় সাধকের মনোভাবের প্রকাশক বা প্রতীক। মনের বিচিত্র ভাব প্রতীকরূপ মুদ্রার সাহায্যে প্রকাশ পায়। সাধক ও পূজকগণ ভাবকে কথায় বা ভাষায় প্রকাশ করেন। বৈদিক কাল থেকে আরম্ভ কোরে আজ-পর্যন্ত সকল রকম পূজায় এবং হোমানুষ্ঠান প্রভৃতিতে মুদ্রাগুলির ব্যবহার হয় অভিব্যক্তির প্রতীক বা বাহক হিসাবে। সুতরাং মুদ্রাগুলির সৃষ্টি বৈদিক যুগেই হয়েছিল তা বলেছি এবং এদের পিছনে শিল্পপ্রতিভার সঙ্গে সঙ্গে অধ্যাত্মভাবও স্পষ্ট।

ভারতীয় নৃত্যে হস্তমুদ্রাসম্বন্ধে শুভকর সৃষ্টিস্বিতভাবে যা লিখেছেন তার কতকাংশ এখানে উদ্ধৃত করা গেল (বিশ্ববাণী, কার্তিক ১৩৬৭, ২ম সংখ্যা থেকে)। তিনি বলেছেন : “সাহিত্যের তুলনায় নৃত্যকলার প্রকাশক্ষমতা বেশ খানিকটা সীমায়িত। ছন্দায়িত দেহভঙ্গিমায় শিল্পীকে তার উপজীব্য বিষয়টি রূপায়িত কোরে তুলতে হয়। তা সংলাপনিষিদ্ধ। আবহসঙ্গীত যদিও কিছুটা সাহায্য করে কিন্তু সেটাও গোণ। ভারতীয় নৃত্যকলার বিবিধ শিরকর্ম, দৃষ্টিকর্ম, গ্রীবাকর্ম ইত্যাদির বিধান আছে। লোকচরিত্রের বিশ্লেষণে মনের বিবিধ ভাবের সঙ্গে জ্ঞ-অক্ষিগুণাদির সঞ্চালনবৈচিত্র্য লক্ষ্য কোরে ভারতীয় নৃত্যে ঐ সবেয় সৃষ্টি।

৮২। এ'সম্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী সম্পাদিত ‘অভিনয়দর্পণ’ (১৩৪৪), পৃ. ৩৭-৬৮ দ্রষ্টব্য।

৮৩। (ক) ‘অভিনয়দর্পণ’ (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত), পৃ. ৪৩

(খ) ডঃ মনোমোহন বোষ সম্পাদিত ‘অভিনয়দর্পণ’ দ্রষ্টব্য।

“তা সবেও ভাব যেখানে গভীর, শুধু অঙ্গ-উপাঙ্গকর্মে বা কেবলমাত্র দেহ-ভঙ্গিমায় তা প্রকাশ করা যায় না। তাই বিভিন্ন নৃত্যকর্মকে তাদের স্বয়ং-প্রকাশ অর্থ ছাড়াও আরোপিত অর্থে অর্থবান করা হয়েছে। উদ্দেশ্য প্রকাশের সৌকর্য ও সম্পূর্ণতাসাধন। যেমন শাস্ত্রে “মীলিত”-দৃষ্টির নির্দেশ আছে অর্ধবিকশিত দৃষ্টিতে। প্রয়োগের বিধান—জপ, ধ্যান, নমস্কার, উন্নততা ও সূক্ষ্মদৃষ্টিতে। জপ, ধ্যান অর্ধোন্মুক্ত দৃষ্টিতে প্রকাশ পেলেও উন্নততার ভাব এ’দৃষ্টিতে কোথাও নাই, বরং আছে ক্রুরতা বা ধূর্ততার ভাব। আর ক্রুর হোলেই যে তা বোঝাবে এমন কথা বলা চলে না। তবে ‘সর্পশীর্ষ’-মুদ্রা-প্রয়োগের সঙ্গে “মীলিত”-দৃষ্টি সাপের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়। আরো দু’ একটি ধরা যাক। উভয় পার্শ্বে মস্তক চালনাকে বলে “পরিবাহিত”-শির, ব্যবহারবিধি—মোহ, বিরহ, স্ততি, সন্তোষ, অহুমোদন ইত্যাদিতে। এর ভিতর কয়টি “পরিবাহিত” শিরে পড়িস্ফুট। “তিরস্চীন” গ্রীবা-সম্পাদনের নির্দেশ উপরদিকে উভয়পার্শ্বে সাপের গতির মতো গ্রীবাচালনায়। অর্থ—মোটেই স্বতঃস্ফূর্ত নয়। আর সে’ পরিশ্রমও আবার খড়গচালনা হেতু। এমনি আরো বহু দৃষ্টান্ত দেওয়া চলে এবং এ’ সকল দৃষ্টান্ত থেকে এ’কথাই প্রতীয়মান হয় যে ভাবের গভীরতা ও সূক্ষ্মতার জ্ঞানই এমনি আরোপিত অর্থে নৃত্যকর্মকে অর্থসম্পন্ন কোরে তোলা হয়েছে। অন্যান্য দেশের তুলনায় ভারতীয় নৃত্যের ভাবসম্পদের গভীরতা, ব্যাপ্তি ও সূক্ষ্মতা সর্বাধিক। নটরাজের তুঙ্গীয় মূর্তি ভারতবর্ষেই সম্ভব হয়েছে। অন্যান্য কোন দেশেই স্থল বাস্তবকে ছেড়ে নৃত্যের মাধ্যমে শিল্পী দুর্জয়ের রহস্যলোক বা অন্তর্লোকের দিকে এগুতে কোন চেষ্টাই কোনকালে করেনি। সে’ কারণে ভারতীয় নৃত্যে এমন সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিভাজনের প্রয়োজন অনুভূত হয়েছে। অন্য দেশে কিন্তু তা হয় নি।

“সূক্ষ্মভাবে বিশ্লেষিত হয়েছে বিশেষ কোরে গ্রীবা, দৃষ্টি প্রভৃতি অঙ্গ-উপাঙ্গ-কর্মগুলি। কিন্তু সংখ্যার দিক থেকে হস্তমুদ্রারই আধিক্য। সংযুত হস্ত ও অসংযুত হস্ত। এই মুদ্রাকে ভিত্তি করে আবার “দেবহস্ত”, “দশবতারহস্ত” ও “বান্ধবহস্ত”। তা ছাড়াও আছে “নৃত্তহস্ত” ও “নবগ্রহহস্ত”। সম্প্রদায়-ভেদে এসব হস্তকর্মে সংখ্যা এবং প্রয়োগে পার্থক্য দেখা যায়। নাট্যশাস্ত্রে অসংযুত হস্তমুদ্রার (এক হাতে সম্পাদিত মুদ্রার) সংখ্যা চব্বিশ, অভিনয়দর্পণে আটশ, সঙ্গীত-রত্নাকরে চব্বিশ ও *Mirror of Gesture*-গ্রন্থেও চব্বিশ।

সংযুতহস্তমুদ্রা অর্থাৎ দু'হাতে যে মুদ্রা নিম্ন হইয়া—নাট্যশাস্ত্রে তেরো, অভিনয়-দর্পণে—তেইশ, সংগীত-রত্নাকরে তেরো এবং *Mirror of Gesture*-এ সাতাশ। এ'সাতাশটি ছাড়াও আরো সাতাশটির উল্লেখ *Mirror of Gesture*-এ দেখা যায়। এসব মুদ্রার প্রয়োগবিধানে অনেকগুলি প্রতীকাত্মক আরোপিত অর্থে অর্থবান। কোথাও বা সামান্য সামঞ্জস্য আছে।

“নাট্যশাস্ত্রোক্ত চাক্ষুশটি অসংযুতহস্তমুদ্রা হচ্ছে পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিথ, খটোমুখ, সূচী, পদ্মকোশ, সর্পশীর্ষ, কান্দুল, উৎপলপদ্ম, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্ত্র, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, উর্ণলাভ ও তাত্রচূড়। সঙ্গীত-রত্নাকরের সংখ্যা আটাশ। তার মধ্যে তেইশটি নাট্যশাস্ত্রের মতোই এবং বাকী পাঁচটি—অর্ধপতাক, ময়ূর, চন্দ্রকলা, সিংহমুখ এবং ত্রিশূল। নাট্যশাস্ত্রের “উর্ণলাভ”-মুদ্রার সাক্ষাৎ পরিচয় অভিনয়-দর্পণে পাওয়া যায় না। খটকামুখ, কান্দুল ও উৎপলপদ্মকের পাঠেও একটু অসামঞ্জস্য দেখিতে পাওয়া যায়। *Mirror of Gesture*-এর সাদৃশ্য পাই সঙ্গীত-রত্নাকরের সঙ্গে। সংযুতহস্তমুদ্রা নাট্যশাস্ত্রে তেরো—অঞ্জলি, কপোত, কর্কট, অস্তিক, কটকবর্ধমান, উৎসঙ্গ, নিষেধ, দোল, পুষ্পপুট, মকর, গজদন্ত, অবহিত ও বর্ধমান। অভিনয়দর্পণে তেইশ। দুইয়ের ভিতর সাদৃশ্য দেখা যায় মাত্র সাত আটটিতে। নৃত্তহস্তের বিধান নাট্যশাস্ত্রে ত্রিশ প্রকার, মতান্তরে সাতাশ। অভিনয়দর্পণে এই হস্তসংখ্যা মাত্র তেরো। নাট্যশাস্ত্রের নৃত্তহস্ত সংযুত ও অসংযুত হস্ত থেকে পৃথক, কিন্তু অভিনয়দর্পণে ত্রয়োদশ নৃত্তহস্ত সংযুত ও অসংযুত হস্ত থেকেই গৃহীত হয়েছে। অসংযুতহস্ত থেকে ছয় (মতান্তরে পাঁচ) এবং সংযুতহস্ত থেকে সাত (মতান্তরে আট)। তাছাড়াও অভিনয়-দর্পণে বোলটি দেবহস্ত—যথা ব্রহ্মা, শিব, বিষ্ণু, সরস্বতী, পার্বতী, লক্ষ্মী, গণেশ, কালিকায়, মন্থক, ইন্দ্র, অগ্নি, যম, নিষ্কতি, বরুণ, বায়ু ও কুবের। দ্ব্যবতার হস্ত—মংগ্র, কুর্ম, বরাহ, নৃসিংহ, বামন, পরশুরাম, রামচন্দ্র, বলরাম, কৃষ্ণ এবং কঙ্কি। তাছাড়া বাহুবহস্ত—দম্পতী, মাতা, পিতা, স্বামী, শ্বশুর ইত্যাদি। জাতিহস্ত—রাক্ষস, ব্রাহ্মণ, ক্ষত্রিয়, বৈশ্য ইত্যাদি নবগ্রহ হস্তেরও বিধান আছে। শাস্ত্রকারগণের মধ্যে কেউ আবার উপরি-উক্ত সংযুত ও অসংযুত হস্তমুদ্রাগুলির পৃথক পৃথক ঋষি, বর্ণ ও বংশের কথা বলেছেন।

“এই মূদ্রাগুলির অর্থপ্রকাশের ক্ষমতার দিক থেকে বিচার করা যাক। এ’প্রসঙ্গে বলতে গেলে প্রথমে বলা দরকার যে একই মূদ্রাপ্রয়োগের নিপুনতায় বিভিন্ন অর্থজ্ঞাপক হয়। ধরা যাক ‘পতাক’-মূদ্রার কথা। অভিনয়-দর্পণে বলা হয়েছে নাট্যারম্ভ, মেঘ, বন, নিষেধ, কুচস্থল, নিশা, নদী, অমরমণ্ডল, তুরঙ্গ, খণ্ডন, বায়ু, শয়ন, গমনোচ্চয়, প্রতাপ, প্রসাদ, চন্দ্রালোক, ঘন-আতপ, কবাটপাটন, সপ্তবিভক্তি, তরঙ্গ, শপথ, তুফীভাব, দ্রব্যাদি স্পর্শ, আশীর্বাদ, সমুদ্র, সম্বোধন, মাস, বৎসর, বৃষ্টির দিন ইত্যাদি অর্থে ‘পতাক’-হস্ত ব্যবহৃত হবে। মূদ্রার সংগঠন—করতল ও অঙ্গুলি প্রসারিত, পরস্পর-সংশ্লিষ্ট, অঙ্গুষ্ঠ ও অন্ত্রাঙ্গ অঙ্গুলির মতো প্রসারিত ও সরিষিষ্ট। এই মূদ্রায় উপরের কতগুলি ভাব প্রকাশ পেতে পারে। নাট্যারম্ভ—আরম্ভজ্ঞাপক কোন চারী বা মণ্ডলের পর প্রসারিত কিংবা অর্থপ্রসারিত দক্ষিণহস্তের ‘পতাক’-মূদ্রায় বোঝা যায় যে এবার অভিনয় আরম্ভ হচ্ছে। দক্ষিণে ও বামে ‘পতাক’-মূদ্রা আন্দোলিত করলে অতঃই প্রকাশ পায় শিল্পী নিষেধ করছে। তেমনি প্রয়োগ-কোশলে কুচস্থল, খণ্ডন, তরঙ্গ, তুফীভাব, স্পর্শ, আশীর্বাদ ও সম্বোধনের ভাব ব্যক্ত করা চলে। কিন্তু নিশা, প্রতাপ, চন্দ্রালোক, স্বর্ঘ্যতাপ, প্রসাদ, সপ্তবিভক্তি, বৎসর, মাস এগুলি কি পরিষ্কৃত হয় পতাকমূদ্রায়? যেভাবেই পতাকমূদ্রায় প্রয়োগ করা যাক না কেন এদের অর্থ পরিষ্কার হয় না এবং কোন কোনটিতে আদৌ করা সম্ভব নয়। কাজেই এ’সব অর্থ যে সংযোজিত হয়েছে তা সহজে বোঝা যায়। উদ্দেশ্য পূর্বেই বলেছি যে নৃত্যের সীমাবদ্ধ ব্যক্তনাকে ব্যাপক করা। শুধু ‘পতাক’-মূদ্রার বেলাতেই নয়, প্রায় প্রত্যেক হস্তমূদ্রায় এমনি আরোপিত অর্থের বিধান—তা সংযুক্তই হোক বা অসংযুক্তই হোক। ‘পতাক’-মূদ্রার নির্দেশিত অর্থের মধ্যে কতকগুলি তবু স্বতঃস্ফূর্ত, কিন্তু কোন কোন ক্ষেত্রে দেখা যায় মূদ্রা আর ব্যবহার-বিধিমাধ্যে কোন সংযোগ নেই, যেমন—‘ভ্রমর’। মধ্যমার সঙ্গে সংযুক্ত অঙ্গুষ্ঠ, মাঝখানে বক্রতর্জনী, আর বাকী অঙ্গুলিগুলি প্রসারিত। ব্যবহারের বিধান—ভ্রমর, শুক, পক্ষ, সারস, কোকিল ইত্যাদি অর্থে। শাস্ত্রান্তরে—পদ্ম প্রভৃতি পুষ্পচয়নে, কর্ণপুর ইত্যাদিতে। কিন্তু প্রায়—ভ্রমরমূদ্রায় উপরি-উক্ত পক্ষীগুলির কোনটি বোঝা যায় কি? ‘হংসপক্ষ’-মূদ্রা—তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা পরস্পর-সংযুক্ত ও দ্বয়ং বক্রাকৃত; অঙ্গুষ্ঠ করতলসংশ্লিষ্ট এবং কনিষ্ঠা প্রসারিত। অর্থজ্ঞাপক—বটসংখ্যা, সেতুবন্ধন, নখ দ্বারা রেখাকন ইত্যাদি। ‘তায়চূড়’—



④



⑥



⑧



⑨



⑩



⑪



⑫



⑬



⑭



⑮

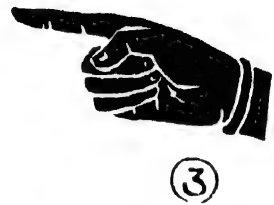


⑯



⑰

৪। স্বস্তিক, ৬। পুষ্পপুট, ৮। শিবলিঙ্গ, ৯। কটকাবর্ধন, ১০। কর্তরীস্বস্তিক,
১১। শকট, ১২। শঙ্খ, ১৩। চক্র, ১৪। সম্পুট, ১৫। পাশ, ১৬। কৌলক,
১৭। মংস্ত্র।



১৮। কুর্ম, ১৯। বরাহ, ২০। গরুড়, ২১। নাগবন্ধ, ২২। খট্টা, ২৩। ভেরুণ্ড।
 ১। ব্যাঘ্র, ২। উর্ণনাভ (নাট্যশাস্ত্র ৯।১২০), ৩। বাণ (নাট্যশাস্ত্র ৯।১২১)।
 ৪। অর্দ্ধমুচী, ৫। কটক, ৬। পল্লী।

নান্দিকেশ্বরের মতে ২৮ প্রকার 'অসংযুত' ও ২৩ প্রকার
'সংযুত' হস্তকরণ বা হস্তমুদ্রা।



①



②



③



④



⑤



⑥



⑦



⑧



⑨



⑩



⑪



⑫



⑬



⑭

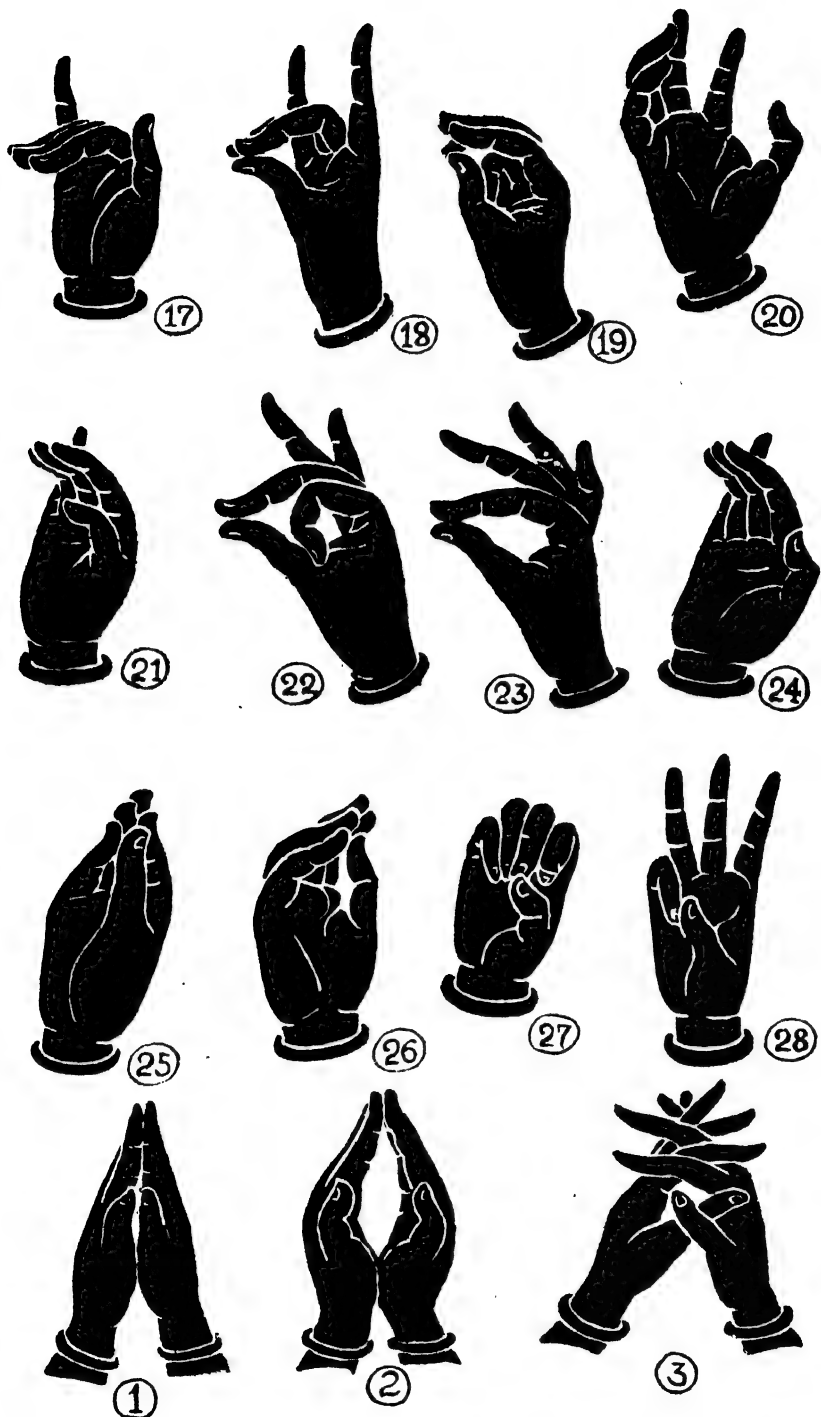


⑮



⑯

১। পতাক, ২। ত্রিপতাক, ৩। অর্দ্ধপতাক, ৪। কর্তরীমুখ, ৫। মঘুর,
৬। অর্দ্ধচন্দ্র, ৭। অরাল, ৮। শুকতুণ্ড, ৯। মুষ্টি, ১০। শিখর, ১১। কপিথ,
১২। কটিকাগ্ধ ১৩।



১৭। যুগলীর্ষ, ১৮। সিংহমুখ (পার্শ্ব), ১৯। কান্দুল, ২০। অলপদ্ম, ২১। চতুর (পার্শ্ব),
 ২২। ভ্রমর, ২৩। হংসাস্ত্র, ২৪। হংসপক্ষ, ২৫। সন্দংশ, ২৬। মুকুল,

তর্জনী বক্র, আর অঙ্গুলি চতুষ্টয় পরস্পর যুক্ত, অর্থ—কুকুট আদি, বক্র, কাক, উষ্ট্র, লিখন প্রভৃতি। এমন আরো বহু দৃষ্টান্ত দেওয়া যেতে পারে যেসব ক্ষেত্রে মূদ্রা থেকে নিষ্পাদিত অর্থের অল্পমান হুঃসাধ্য। অসংযুক্ত হস্তের মতো সংযুক্ত হস্তেরও আবার কতকগুলি মূদ্রা আছে, সাময়িক সেখানে যথেষ্ট, কাজেই অর্থজ্ঞাপন অনায়াস ও সহজ, যথা—অঙ্গুলি, কপোত, পুষ্পপুটি, শঙ্খ, শিবলিঙ্গ, ত্রিশূল ইত্যাদি। অঙ্গুলি—দুটি ‘পতাক’-হস্ত পরস্পরসংযুক্ত, অর্থ—দেবতা ও গুরুজনদিগকে প্রণাম। কপোত—অঙ্গুলি-হস্তের অগ্র ও তলভাগ যখন যুক্ত তখন অর্থ—প্রমাণ, গুরুসম্ভাষণ ও বিনয়োচিত অঙ্গীকার। পুষ্পপুট—উভয় হস্তের অঙ্গুলিগুলি পরস্পরসংলগ্ন ও ঈষৎ বক্র এবং উভয় করতল সংযুক্ত, অর্থ—আরতি, ফল প্রভৃতি গ্রহণ, অর্থ্যাদান ইত্যাদি। শঙ্খ—বামহস্তের অঙ্গুষ্ঠ ডান হস্তে মুষ্টিবদ্ধ এবং বামহস্তের তর্জনী, মধ্যমা, অনামিকা ও কনিষ্ঠ দক্ষিণহস্তের মুষ্টির উপর সংস্থাপিত, অর্থ—শঙ্খবাদন। শিবলিঙ্গ—সম্পূর্ণভাবে প্রসারিত বামকরতলের উপর প্রসারিত অঙ্গুষ্ঠসহ মুষ্টিবদ্ধ দক্ষিণহস্ত স্থাপিত, অর্থ—শিবলিঙ্গ। ত্রিশূল—কনিষ্ঠা ও অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত এবং তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা প্রসারিত, অর্থ—বিষপত্র ও ত্রিভুজ। যথোচিতভাবে প্রয়োগ করতে পারলে উপরের সব কটি মূদ্রাই স্বয়ংপ্রকাশ। ‘বান্ধব’, ‘জাতি’, ‘নবগ্রহ’ প্রভৃতি যেসব হস্তের কথা বলা হয়েছে সেগুলিতে দু’হাতে দুটি মূদ্রা বা কখনো কখনো দুটি মূদ্রার পর আরো দুটি মূদ্রা সম্পাদন করার বিধান এবং সে-সব মূদ্রার বিধান যে চরিত্রাঙ্কয়ারী তা বলাই বাহুল্য।

মূদ্রার সৃষ্টি ও রূপ সম্বন্ধে পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরাও বিশেষভাবে আলোচনা করেছেন। জিন্ প্ৰজিলাস্কি (Jean Przyluski) বলেছেন ‘মূদ্রা’-শব্দের উল্লেখ বৈদিকযুগের সাহিত্যে পাওয়া যায়। এর সাধারণ অর্থ ‘শীলমোহর’। হিন্দীভাষায় ‘মুদ্রা’ ও ‘মুদ্রা’ দু’রকম শব্দই দেখা যায়। খসড়াবার শীলমোহরের নাম ‘মুনরো’ (Munro)। সিদ্ধিভাষায় বলে ‘মুদ্রী’ (Mundri)। তিনি বলেছেন মূদ্রার উৎপত্তি কখন থেকে ও কামন হোল তা নিশ্চয় কোরে বলা যায় না। মনে হয় সাময়িকের হস্ত ও অঙ্গুলি সঙ্কেত থেকে বৈদিকযুগে মূদ্রার সৃষ্টি এবং একথা পূর্বেও বলেছি। এক... হোমেলের (F. Hommel) অভিমত যে অসিরীয় ভাষা ‘মুসরু’ (Musaru) থেকে ‘মূদ্রা’-শব্দের সৃষ্টি হোয়ে থাকবে, কেননা মুসরুর অর্থ ‘লেখা’ বা

‘শীলমোহর’। ‘মুসক্’-শব্দ থেকে ‘মুদ্রা’-শব্দের সৃষ্টি হয়েছে এভাবে—
 মুসক্ > মুজ্জা > মুদ্রা। পালিভাষায় মুদ্রাকে বলা হয় ‘মুদ্রা’। কিন্তু জাঙ কার
 (Junker), ল্যুডার্স (Luders) প্রভৃতি মনীষারা হোমেলের সিদ্ধান্ত স্বীকার
 করেন নি। বর্তমান হিন্দী, মারাঠী, বাঙ্গালা, কানার প্রভৃতি ভাষায়
 ‘মুদ্রা’-শব্দের অর্থ ‘টাকা’ বা ‘শীলমোহর’। হিন্দুস্থানীতে মুদ্রাকে মোহরও
 বলে। অধ্যাপক ল্যুডার্স বলেছেন খোঁটানে মুদ্রা তথা টাকার নাম ‘মু’
 এবং তা থেকেই ‘মুদ্রা’-শব্দের সৃষ্টি হয়েছে বোলে মনে হয়। পাশ্চাত্য
 মনীষারা বৈদিক সামগানের প্রয়োগ ও প্রকাশভঙ্গী সম্বন্ধে বিশেষভাবে
 লক্ষ্য করেন নি বোলে মনে হয়। জিন্ পূজিলাস্কির মতে মঙ্গলক
 ধর্ম্মস্থানে অথবা আভিচারিক কোন কর্মে ‘মুদ্রা’-শব্দে হস্তভঙ্গী বোঝায়।
 একথা অনেকটা সঙ্গত। পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী বলেছেন : “নর্তনকলায়
 যেসকল হস্তভঙ্গী প্রদর্শিত হইয়া থাকে সাধারণত সেগুলিকে মুদ্রা নামে
 অভিহিত করা হয়। কেবল নর্তন ও নাট্যাভিনয় কেন—পৌরাণিক ও
 তাত্ত্বিক উপাসনায়ও এই প্রকার দেবপ্রীতিকর নানারূপ হস্তভঙ্গী (মুদ্রা)
 ও দেহভঙ্গী ব্যবহৃত হইয়া থাকে। নর্তনমুদ্রা ও উপাসনামুদ্রার মধ্যে
 ব্যবহারিক রূপভেদ থাকিলেও উভয়ের মূলস্বরূপে কোন পার্থক্য নাই।
 মূলতঃ এই উভয় শ্রেণীর মুদ্রাই সাক্ষাতক মুকভাষা মাত্র”।^{১৪} জিন্
 পূজিলাস্কি কেবল তাত্ত্বিক বৌদ্ধধর্মের মুদ্রার উপযোগিতার কথা বলেছেন,
 কিন্তু হিন্দু ও বৌদ্ধ এই উভয় তাত্ত্বিক অস্থানে যে মুদ্রার প্রচলন দেখা
 যায় সে’ সম্বন্ধে কিছু বলেন নি। অধ্যাপক ফিনোট (L. Finot) বলেছেন
 ‘মঞ্জুশ্রীমূলকল্প’-গ্রন্থে মুদ্রার উল্লেখ আছে”^{১৫} এবং তাত্ত্বিক অস্থানে মণ্ডল, মন্ত্র,
 পূজা ও মুদ্রা এই চারটির অপরিহার্যভাবে প্রয়োগ আছে। পূজার অপরিহার্য
 অঙ্গরূপে মুদ্রার ব্যবহার সকলে স্বীকার করেন। শৈব ও বৈষ্ণবদের অস্থানেও
 মুদ্রার ব্যবহার হয়। অধ্যাপক পূজিলাস্কি বলেছেন “রামপূজাসংগীত’-গ্রন্থে
 ও বিশেষভাবে ‘নারদপঞ্চরাত্র’-গ্রন্থে তৃতীয় অধ্যায়ে ২৪ রকম মুদ্রার উল্লেখ
 আছে। সঙ্ক্যাস্থানে সর্বদা মুদ্রার ব্যবহৃত ছিল। তিন একথাও
 বলেছেন বৈদিক যুগেও মুদ্রার ব্যবহার ছিল, কেননা বৈদিক সাহিত্য-

১৪। Cf. ‘অভিনয়দর্পণ’ (পণ্ডিত আশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত), ভূমিকা, পৃ’ ১০০

১৫। Cf. ‘মঞ্জুশ্রীমূলকল্প’, ৩২—২৪ অধ্যায়।

গুলি তার প্রমাণ। বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্য (১।১।২১) ও পাণিনীয়শিকায় উল্লেখ কোরে পৃথিলাক্ষি মন্তব্য করেছেন : “Going back to the Vedic. times. however, one finds the word and the gesture on one plane, and being giving the same magical or religious importance”।^{১০} বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যে ও পাণিনীয়শিকায় ‘হস্তেন’-শব্দে উল্লেখ হস্তভঙ্গীর প্রকাশক। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা এবং অন্যান্য বৈদিক সাহিত্যে মূদ্রার তথা হস্তভঙ্গীর উল্লেখ ও বিবরণ পাওয়া যায়।

‘মূদ্রা’ অর্থে তন্ত্রে দেবতাপত্নী তথা দেবীকেও বোঝায়। মাননীয় কিনোট এ’সম্বন্ধে বলেছেন : “*Mundrā* or more usually *mahā-mudrā* has in the Tantras, besides the ordinary sense, that of *woman* when a woman is associated to the rites. For instance, in the *abhiṣeka*, the master and disciple both have their *mudrā*, and, however discreet the expression may voluntarily be, the context does not leave any doubt upon the part which these feminine assistants play. Vajravārāhī is given the name of *mahā-mudrā*, in quality of Herukā’s First Wife (*agra-mahiṣī*)”।^{১১} স্তত্রায় ‘মূদ্রা’ শব্দের দ্বারা টাকা, মোহর বা শীলমোহর ও হস্তভঙ্গীর মতো দেবী তথা দেবতাপত্নীও বোঝায়। তা’ছাড়া তন্ত্রে পঞ্চমূদ্রার মধ্যে চাল-কড়াইভাঙ্গাকেও মূদ্রা বলে। পরিশেষে পণ্ডিত পৃথিলাক্ষি বলেছেন : “The study of the word *mudrā*, in fact, show the permanence of the tendencies which have ruled the first manifestation of Buddhist art, and through it very different of the political and economical and religious life of India may be linked together”।^{১২} তবে মূদ্রা কোন সময় প্রচলিত হোল জিন পৃথিলাক্ষি তার কোন সঠিক বিবরণ দেন নি। প্রকৃতপক্ষে মূদ্রার সৃষ্টি বৈদিক

১০। Cf. V. S. Mūlamantra, p. 61

১১। Vide *Indian Culture*, Vol. II, April, 1936, pp. 715—719. Cf also (ক) এইচ. ল্যাডার্ন : *Die sakischen Mūra*, SBPAW., XXXIX, p. 742, (খ) *The Pāli Text Society’s English-Pāli Dictionary* SV. *muddā*. and *muddikā*, (গ) *Mahāvastu*, II, p. 96.

সুগে হয়েছিল তা পূর্বেই বলেছি। বিচিত্র বাগযজ্ঞের অহুষ্ঠানে ও সামগানে বিভিন্ন ভাবের প্রকাশক বা ছোতক হিসাবে সামগানকারীরা যে সকল হস্তভঙ্গী ব্যবহার করতেন আসলে তাদের থেকেই মূদ্রার সৃষ্টি।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরত দুটি গ্রামের কথা বলেছেন এবং সঙ্গে সঙ্গে দুটি (ষড়্জ ও মধ্যম) গ্রামের ঋতিসংখ্যার উল্লেখ করেছেন: “অথ হৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি। তত্রাশ্রিতা দ্বাবিংশতিঃ ঋতয়ঃ। যথা তিস্রোষে চ চতস্রশ্চ চতস্রস্তিস্র এব চ, যে চতস্রশ্চ ষড়্জাখ্যে গ্রামে ঋতি-নিদর্শনম্” (২৮।২২)। ভরত ঋতিগুলিকে বীণার তারের দৈর্ঘ্য বা পরিমাণ অনুযায়ী নির্ণয় করেছেন।^{১৮} প্রতিটি স্বরের ঋতিসংখ্যার উল্লেখ কোরে তিনি বলেছেন,

ষড়্জশ্চতুঃ ঋতিজ্ঞেয় ঋষভদ্বিঃঋতিঃ স্মৃতঃ।

দ্বিঋতিশ্চাপি গান্ধারো মধ্যমশ্চ চতুঃঋতিঃ।

চতুঃঋতিঃ পঞ্চমঃ শ্রীঃ ত্রিঃঋতির্ধৈবতস্তথা।

দ্বিঋতিস্ত নিষাদঃ শ্রীঃ ষড়্জগ্রামে স্বরাস্তরে।

ভরত বলেছেন ষড়্জের চার ঋতি, ঋষভের তিন, গান্ধারের দুই, মধ্যমের চার, ধৈবতের তিন ও নিষাদের দুই ঋতি—মোট সাতস্বরে বাইশটি ঋতির সন্নিবেশ। প্রকৃতপক্ষে এক একটি স্বরের সূক্ষ্ম অনুরণন তথা কম্পন-সংখ্যা অনেকগুলি, কিন্তু কাণে যা শোনা যায় সেই প্রবণযোগ্য সূক্ষ্ম স্বরকম্পনের নাম ‘ঋতি’। ঋতির তথা সূক্ষ্মস্বরের স্থিতি স্বরে চিরদিন ছিল। বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণী ও দৃষ্টিভঙ্গী যেদিন থেকে সাস্থীতিক স্বরের দিকে আরোপিত হোল সেদিন সূক্ষ্ম স্বরগুলির সত্তা ও বিকাশচাতুর্ঘের কথা মাহুঘের কাছে ধরা পড়লো। কোন কোন সঙ্গীতজ্ঞানীর মতে সাতটি স্বরের মধ্যে স্বরসাম্য ও ঋতিসন্নিবেশ আবিষ্কারের কৃতিত্ব নাকি নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের। কিন্তু ভরতের পূর্বে শিক্ষকার নারদ পাঁচটি রসাহুবিদ্ধ ঋতির পরিচয় দিয়েছেন বা ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসে অরণীয় ব্যাপার। নারদ বলেছেন,

দীপ্তায়তা করুণানাং মৃদুমধ্যময়োস্তথা।

ঋতীনাং যোহবিশেষজ্ঞো ন স আচার্য উচ্যতে।

দীপ্তা, আয়ততা, করুণা, যুহু ও মধ্য এই পাঁচটি শ্রুতি। শ্রুতির প্রকৃতি ও কার্যকারিতাসম্বন্ধে যিনি জ্ঞানসম্পন্ন নন তাঁকে ‘আচার্য’-রূপে গ্রহণ করা যায় না। নারদ ‘আচার্য’-শব্দের উপর বেশী জোর দিয়েছেন, কেননা সাদ্বীতিক সকল উপাদান ও তাদের যথাযথ প্রয়োগসম্বন্ধে যিনি সম্পূর্ণ জ্ঞানবান একমাত্র তাঁকেই বিশেষজ্ঞ ও আচার্য বলা হয়। সাদ্বীতিক উপাদানগুলির মধ্যে নারদ শ্রুতিকে প্রধান ও একান্ত প্রয়োজনীয় বলেছেন, কারণ সঙ্গীতে রস ও রসানুগত ভাবসৃষ্টিই শিল্পীর উদ্দেশ্য। রস ও ভাব নিয়ে সঙ্গীত প্রাণবান, অশ্রুত্যা সাড়স্বর স্বরসজ্জায় ভূষিত ও বিভিন্ন গ্রাম, মূর্ছনা, লক্ষণাদিযুক্ত হোলেও সঙ্গীতশিল্পীর অভিপ্রায় অমুখ্যায়ী যদি রস ও ভাব সর্বসাধারণের অন্তরকে প্রেরণাদীপ্ত করতে না পারে তবে সঙ্গীতবিকাশের কোন সার্থকতাই থাকে না। তবে শিক্ষাকার নারদ লৌকিক স্বর ষড়্জাদির পরিবর্তে বৈদিক ক্রুষ্ঠাদি স্বরেরই শ্রুতি নির্ণয় করেছেন। তাঁর নির্দেশ থেকে মনে হয় বৈদিক গান তথা সামগানেও স্তম্ভস্বরসম্মিশ্রণের কথা সাম-গায়ীরা জানতেন ও তদনুযায়ী সামগানে রসসঞ্চারের জন্য শ্রুতিগুলির প্রয়োগ করতেন। কিন্তু নারদীশিক্ষা ছাড়া আর কোন শিক্ষায় ও প্রাতিশাখ্যে স্বরে শ্রুতিসম্মিশ্রণের কথা উল্লেখ নাই। আরো এক কথা যে নারদীর পরবর্তী নাট্যশাস্ত্রে মূনি ভরত শিক্ষাকার নারদপ্রদর্শিত দীপ্তাদি শ্রুতিকে শুধু সহায় কেন—আধার হিসাবে গ্রহণ কোরে লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের বাইশ শ্রুতি নির্ণয় করেছেন। সুতরাং নারদ ও ভরতের এই অভিপ্রায় যে সাত স্বরের জ্ঞানের সঙ্গে সঙ্গে তাদের স্তম্ভস্বর তথা শ্রুতিরও জ্ঞান অর্জন করা সকলের পক্ষে উচিত।

নারদীয়শিক্ষার পাঁচটি শ্রুতির নাম তাদের অন্তর্নিহিত রস ও ভাবের অভিব্যক্তিকে নিয়ে সার্থক। যেমন,

- (১) দীপ্তা — প্রদীপ্ত তথা তেজোদীপ্ত ভাবের প্রকাশক। রৌদ্ররসের পরিণতি। রুক্ষতা বা শোর্ধ-বীর্ষ, ভীষণতা, গাস্তীর্ষ প্রভৃতি ভাবের উদ্বোধক।
- (২) আয়ততা — বিজুতি, উদারতা, অসীমতা এবং এমন কি প্রসন্নতা প্রভৃতি ভাবের প্রকাশক। বীরসের পরিণতি।
- (৩) করুণা — কোমলতা, কারুণ্য, দয়া-দাক্ষিণ্য, আবার অশ্রুভাবে শোকের প্রকাশক। করুণরসের পরিণতি।

(৪) যুহ — নম্রতা, কোমলতা, প্রসন্নতা, প্রীতি, উৎসাহ প্রভৃতি ভাবের উদ্বোধক। বীররসের পরিণতি।

(৫) মধ্যা — সমতা, ধৈর্য, সংযম প্রভৃতি ভাবের প্রকাশক। অভূতরসের পরিণতি।

নাট্যশাস্ত্রে মুনি ভরত শৃঙ্গার, হাস, করুণ, রোদ্র, বীর, ভয়ানক, বাতংস ও অভূত আটটি রস এবং রতি, হাস বা হাস্য, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা ও বিশ্বয় আটটি ভাবের পরিচয় দিয়েছেন। নাট্যশাস্ত্রে তিনি বলেছেন: “এতে হৃষ্টৌ রসাঃ প্রোক্তা জ্জহিণেন মহাত্মনা”,—অর্থাৎ জ্জহিণ-ব্রহ্মা তথা ব্রহ্মাভরত ক্ল্যাসিক্যাল যুগের প্রারম্ভে (খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতক) তাঁর প্রণীত বা সংগৃহীত নাট্যবেদে আটটি রসের পরিচয় দিয়েছেন। রামায়ণে শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগেও এই আট রসের লীলায়ন দেখা যায়। খ্রীষ্টীয় যুগে মুনি ভরত তাদেরই অনুসরণ করেছেন। রামায়ণে আছে,

জাতিভিঃ সপ্তভিষু'ক্তং তদ্বীলয়সমম্বিতম্ ॥

৪টৈঃ শৃঙ্গারকরুণহাস্যরোদ্রভয়ানকৈঃ ।

বীরাদিভির'ষ্টৈষু'ক্তং কাব্যমেতদগায়তাম্ ॥

রামায়ণ তথা রামচরিতগানের সময় কুশ ও লব শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগ সম্পৃতিত কোরে গানে আট রস ও ভাব সৃষ্টি করতেন। ব্রহ্মাভরত, ব্রহ্মা বা জ্জহিণ রামায়ণোক্তর নাট্যশাস্ত্রকার। শিক্ষাকার নারদ রস ও ভাবকে লক্ষ্য কোরে পাঁচটি ঋতির নামকরণ ও স্বরে তাদের সমাবেশ করেছেন। শুধু শিক্ষাকার নারদই যে ‘পঞ্চঋতি’ (পাঁচঋতি) স্বীকার কোরে স্বরের পরিপূর্ণতা সাধন করেছেন তা নয়, পরবর্তী গ্রন্থকার রাজা রঘুনাথ ‘সঙ্গীতসুধা’-গ্রন্থে বলেছেন সঙ্গীতশাস্ত্রকার ও সঙ্গীতজ্ঞানী শাহু'লও পাঁচ ঋতি স্বীকার করতেন: “ততঃ ঋতিনামপি পঞ্চ * * শাহু'লমতানুসারাৎ”। শাহু'ল সম্ভবত নারদের পরবর্তী গ্রন্থকার। শাহু'ল যে স্বরে রস ও ভাব-অনুবিদ্ধ পাঁচটি ঋতি স্বীকার করেতেন তা রাজা রঘুনাথের উদ্ধৃতি থেকে জানা যায়।

খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে মুনি ভরত নারদীয় পাঁচ ঋতির ভিত্তিতে লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী গানের স্বরে অনুসৃত বাইশ ঋতির বিশ্লেষণ করেন এবং তার প্রমাণ খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকের সঙ্গীতশিল্পী শাহু'দেবের সঙ্গীত-রত্নাকরে পাওয়া যায়। ভরত বাইশ ঋতির নামকরণ করেছিলেন নারদপ্রদর্শিত পাঁচ ঋতির নামের সার্থকতার অনুযায়ী। নারদের

পাঁচ শ্রুতির ভিত্তিতে বাইশ শ্রুতির উপযোগিতা নির্দিষ্ট, সুতরাং পাঁচশ্রুতি 'কারণশ্রুতি' নামে পরিচিত। কারণশ্রুতির অপর নাম জাতি বা জাতি-শ্রুতি। ভরতোত্তর সকল রাগের কারণ যেমন জাতি বা জাতিরাগ তেমনি পরবর্তী সকল শ্রুতির কারণও নারদপ্রদর্শিত জাতিশ্রুতি। যেমন জাতি ও ব্যক্তি—genus and species হোল কারণ ও কার্য তেমনি নারদের কারণশ্রুতি বা জাতিশ্রুতি কারণ ও পরবর্তী বাইশ শ্রুতি কার্য। সুতরাং কার্যকারণস্বত্রে শ্রুতি, রাগ ও সঙ্গীতিক অপরোপর উপাদানগুলি সঙ্গীতজগতে সম্পর্কিত।

মুনি ভরত যে পাঁচটি জাতিশ্রুতির ভিত্তিতে বাইশ শ্রুতির বিশ্লেষণ করেছিলেন সে রহস্য শার্ঙ্গদেবের কাছ থেকে জানা গেলেও অনেকে তাঁর গ্রন্থকে (রত্নাকরকে) প্রামাণিক বোলে গ্রহণ করতে অস্বীকার করেন। তাঁরা মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে বলেন প্রামাণিক, কিন্তু শার্ঙ্গদেবকে কেন যে প্রামাণিক গ্রন্থকার বোলে স্বীকার করেন না তার কারণ বোঝা কঠিন। সমাজ চিরদিনই চলমান। একটি নির্দিষ্ট পরিবেশ বা ধারা ও রীতি কখনই কালের বুকে কোনদিন কায়েমীভাবে টিকে থাকতে পারে না, পরিবর্তন সব-কিছুরই অবশ্যস্বাবী। যে সমাজে ভরত নাট্যশাস্ত্র সংকলন করেন তার অনেক-কিছুরই পরিবর্তন হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের সমাজে এবং হওয়াও স্বাভাবিক। প্রাকৃতিক নিয়মে ভরতোত্তর রাগরূপে, স্বরে, রাগে ও গানের প্রকাশভঙ্গী প্রভৃতিতে বিচিত্র পরিবর্তন সাধিত হয়েছিল। শার্ঙ্গদেব তাৎকালীন সমাজের রুচি, রীতি ও পরিবেশ অনুযায়ী তাঁর সংগ্রহগ্রন্থ রচনা কোরে যশস্বী হয়েছিলেন। নাট্যশাস্ত্রও সংগ্রহগ্রন্থ। খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে নাট্যশাস্ত্রের অনেক-কিছু উপাদান ও নিয়মাতান্ত্রিকতা পূর্ববর্তী শাস্ত্রী ব্রহ্মা বা আদিভরতের নাট্যবেদ থেকে সংগৃহীত একথা নিজেই ভরত স্বীকার করেছেন। সঙ্গীতিক নিয়মের একটি নিজস্ব গতি ও ভঙ্গী থাকলেও যুগোপযোগী তার পরিবর্তন (new adjustment, change and addition) থাকেই চিরদিন। এমন কি খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতক থেকে ১৮শ শতকের গোড়ার দিক পর্যন্ত রাগের রূপ, কাঠামো বা স্থায় (musical phrase) যেভাবে প্রচলিত ছিল ঊনবিংশ—বিংশ শতকে তার অনেক-কিছুর পরিবর্তন হয়েছিল এবং সে পরিবর্তনকে মেনে নিয়ে শাস্ত্রীয় প্রমাণের শুদ্ধিবারিতে পরিণত করার রীতিও তদানীন্তন সমাজে অব্যাহত ছিল। সুতরাং শার্ঙ্গদেব ভরতের নাট্যশাস্ত্রের সঙ্গীতিক উপাদানের কিছু কিছু পরিবর্তন সাধন কোরে যুগের উপযোগী

অমূল্য গ্রন্থ ‘সঙ্গীত-রত্নাকর’ রচনা করেন। তাঁর রত্নাকরে নাট্যশাস্ত্রীয় নীতি ও ধারার কিছু কিছু যেমন বর্জন হয়েছে তেমনই অনেক-কিছুর আবার অল্পস্বতও হয়েছে। সুতরাং শার্ঙ্গদেব নারদের পঞ্চশ্রুতি তথা জাতিশ্রুতির ভিত্তিতে যে ভরতনির্দিষ্ট বাইশ শ্রুতির বিশ্লেষণ উদ্ঘাটন করেছেন তা গ্রহণ করায় লাভ বই ক্ষতি নাই।

শার্ঙ্গদেব ভরতনির্দিষ্ট শ্রুতিসংখ্যা, তাদের সন্নিবেশ ও প্রকৃতি লক্ষ্য কোরে পঞ্চশ্রুতিকে জাতি অর্থাৎ ‘জাতিশ্রুতি’ বলেছেন। পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে যে জাতি কারণ (cause) অর্থে ব্যবহৃত। শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

দীপ্তাহয়তা চ করুণা মৃদুর্মধ্যোতি জাতয়ঃ ॥

শ্রুতীনাং পঞ্চ তাসাং চ স্বরেষেবং ব্যবস্থিতিঃ ।

দীপ্তাহয়তা মৃদুর্মধ্যা ষড়্ভুজোত্মাদৃষভে পুনঃ ॥

সংস্থিতা করুণা মধ্যা মৃদুর্গাঙ্করকে পুনঃ ।

দীপ্তাহয়তে মধ্যমে তে মৃদুমধ্যো চ সংস্থিতে ॥

মৃদুর্মধ্যাহয়তাহ্য্যা চ করুণা পঞ্চমে স্থিতা ।

করুণা চায়তা মধ্যা দৈবতে সপ্তমে পুনঃ ॥

এখানে ষড়্ভুজাদি সাত স্বরে দীপ্তাদি জাতিশ্রুতির সন্নিবেশ দেখানো হয়েছে। এরপর “দীপ্তা মধ্যোতি তাসাং চ জাতীনাং ক্রমহে ভিদাঃ, তীব্রা রৌদ্রী বজ্রিকোত্তমাত্তা দীপ্তা চতুর্বিধা” প্রভৃতি শ্লোকে বাইশ শ্রুতিকে শার্ঙ্গদেব নারদনির্দিষ্ট পাঁচটি জাতিশ্রুতির অনুষঙ্গী ভাগ করেছেন। যেমন,

দীপ্তা	আয়তা	করুণা	মৃদু	মধ্যা
(১) তীব্রা	(২) কুমুদতী	(৫) দয়াবতী	(২) মন্দা	(৪) ছন্দোবতী
(৮) রৌদ্রী,	(৯) ক্রোধা	(১০) আলাপনী	(৭) রতিকা	(৬) রঞ্জনী (রজনী?)
(১০) বজ্রিকা	(২১) প্রসারিণী	(১৮) মদন্তী	(১২) প্রীতি	(১৩) মার্জনী
(২১) উগ্রা	(১৬) সন্নিপনী		(১৪) ক্রিতি	(১৫) রক্তা
	(১২) রোহিনী			(২০) রম্যা
				(২২) ক্ষোভিণী

এই জাতিশ্রুতির নক্সা থেকে যেমন পাঁচটি জাতিশ্রুতির নাম ও রসের সার্থকতা নিরূপণ করা যায় তেমনি বাইশ শ্রুতি তথা ব্যক্তিশ্রুতির নামের ও রসের আবার সার্থকতা নির্ধারণ করা সম্ভব। অনেক নাকি শ্রুতি-গুলির নামকরণের পিছনে কোন সার্থকতা খুঁজে পান না। কিন্তু আসলে শ্রুতিগুলির নাম তাদের নির্দিষ্ট রসকে নিয়ে সার্থক।

পূর্বেই বলেছি যে নারদ শিক্ষায় বৈদিক ক্রুড়াদি স্বরেও পাঁচ শ্রুতির অন্তর্নিবেশ দেখিয়েছেন এবং শাকদেব দেখিয়েছেন লৌকিক ষড়্জাদি স্বরে। নারদ বলেছেন,

দীপ্তা মস্ত্রে দ্বিতীয়ে চ প্রচতুর্থে তথৈব চ।

অতিস্বারে তৃতীয়ে চ ক্রুটে তু করুণা শ্রুতিঃ ॥

শ্রতয়োহস্তা দ্বিতীয়স্ত মৃদুমধ্যায়তাঃ স্বতাঃ।

মস্ত্রে, দ্বিতীয় ও চতুর্থস্বরে দীপ্তা, অতিস্বার (অতিস্বার্থ), তৃতীয় ও ক্রুটে করুণা, পুনরায় দ্বিতীয়স্বরে মৃদু, মধ্যা ও আয়তার সমাবেশ। এ'থেকে বোঝা যায় (১) মস্ত্রে, দ্বিতীয় ও চতুর্থস্বরের রস ও ভাব প্রদীপ্ত ও উগ্র, স্তবরাং রোদ্র, (২) অতিস্বার্থ, তৃতীয় ও ক্রুটে দয়া-দাক্ষিণ্য, শোক প্রভৃতি স্তবরাং করুণরস, এবং (৩) দ্বিতীয়স্বরে একত্রে মৃদু, মধ্যা ও আয়তা তথা করুণ, অদ্ভুত ও বীররসের প্রকাশ। অন্তদিকে লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরে—

ষড়্জে—বীর, রোদ্র ও অদ্ভুত রসের,

ঋষভে—বীভৎস ও ভয়ানকের,

গান্ধারে—করুণরসের,

মধ্যম ও পঞ্চমে—শৃঙ্গার বা হাস্তের,

ধৈবতে ও নিষাদে—বীভৎস, ভয়ানক ও করুণরসের প্রকাশ।

নারদ উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্থানস্বরগুলিতেও দীপ্তাদি শ্রুতির অন্তর্নিবেশ দেখিয়েছেন। যেমন,

দীপ্তামুদাত্তে জানীয়াদীপ্তাং চ স্বরিতে বিহুঃ।

অহুদাত্তে মৃদুজ্ঞেয়া গান্ধর্বা শ্রুতিসম্পদঃ ॥

উদাত্ত ও স্বরিতে দীপ্তা ও অহুদাত্তে মৃদুশ্রুতির সমাবেশ। খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে পরীক্ষা-নিরীক্ষণ কোরে ভরত বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর ভারতীয় সঙ্গীত ও সঙ্গীতের ইতিহাস প্রতিষ্ঠিত করেছেন সত্য, কিন্তু নারদের নির্দেশের

পিছনে বৈজ্ঞানিকও দৃষ্টি কম ছিল না। তারপর ‘গান্ধর্বা ঋতিসম্পদঃ’ বলতে নারদ কি বুঝেছেন তা বলা কঠিন। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ৩য়—৪র্থ শতক পর্যন্ত ভারতীয় সমাজে গান্ধর্বশ্রেণীর গান লালারিত ছিল। গান্ধর্বগান যে গ্রন্থে বিশ্লেষণ করা হয়েছে তা ‘গান্ধর্ববেদ’ নামে পরিচিত। গান্ধর্ববেদসম্মত গান গান্ধর্ব বা মার্গগান। গান্ধর্ব বা মার্গশ্রেণীর স্বর ও রাগ ঋতির অন্তর্গত। কিন্তু নারদ “দীপ্তামৃদান্তে,”—বৈদিক স্থানস্বর উদাত্তাদির মধ্যে ঋতির সমাবেশ কল্পনা করার সময় ‘গান্ধর্ব’ শব্দ কেন ব্যবহার করেছেন তা বোঝা কঠিন। তিনি কি ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এই চার বেদের বহির্ভূত পঞ্চমবেদ হিসাবে বৈদিক ও লৌকিক এই উভয় সঙ্গীতশ্রেণীকে গ্রহণ করেছেন? তাই যদি করেন তবে বৈদিক গান তথা সামগানের স্বরেও নিশ্চয় ঋতিকল্পনা করেছেন, অথচ কোন বৈদিক সাহিত্যে সামস্বরে ঋতিবিভাগের কোন সন্ধান আমরা পাই নি। ‘ঋতি’-শব্দ এবং তার বিভাজন ও সমাবেশের প্রথম প্রসঙ্গ আমরা খ্রীষ্টীয় শতকের গোড়ার দিকে নারদীশিকায় ও পরে নাট্যশাস্ত্রে পাই। নারদীশিকায় ঋতির প্রসঙ্গ থাকায় অনেকে তাকে ভরতোত্তর যুগে খ্রীষ্টীয় ৪র্থ—৫ম শতকের গ্রন্থ বলেন। কিন্তু নারদীশিকার ভাষা, বিষয়-বস্তু ও আলোচনানৈশলী থেকে শিকাটিকে ভরতপূর্ব যুগে আত্মমানিক খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে লিখিত বোলে মনে হয়।

নারদীশিকার “আয়তাস্তং ভবেন্নীচে যুহত্যং চ বিপৰ্য্যতে” প্রভৃতি ৭ম কণ্ডিকার ১২—১৭ শ্লোকগুলিতে দীপ্তাদি ঋতি বা জাতিঋতির বৈদিক স্বরে সমাবেশের ইঙ্গিত পাওয়া যায়, অর্থাৎ বৈদিক স্বরের কোন্ কোন্টিতে দীপ্তাদি ঋতির নির্দিষ্ট সমাবেশ তার পরিচয় আছে। তাছাড়া পূর্বে বলা হয়েছে নারদীশিকায় স্বরমণ্ডল হিসাবে গ্রাম, রাগ, মূর্ছনা, তান প্রভৃতিরও পরিচয় দেওয়া হয়েছে : “তানরাগস্বরগ্রামমূর্ছনানাং তু লক্ষণম্” (২।২), সুতরাং বৈদিক সামগান শুধু নয়, লৌকিক গান্ধর্ব ও হুসংস্কৃত অভিজাত দেশী গানের নিয়মন ও দিগদর্শনের জ্ঞানও নারদীশিকায় উপযোগিতা সর্বজনস্বীকৃত।

পরিশেষে অনেকেই মনে করেন কতকগুলি প্রাতিশাখ্য ও শিকা এবং বিশেষ কোরে নারদীশিকার রচনা বা সংকলন-কাল যখন আত্মমানিক খ্রীষ্টীয় ১ম শতক তখন সঙ্গীতের হুপ্রাচীন ও বৈদিককালের আলোচনায় নারদীশিকার

অন্তর্নিবেশ না থাকাই বাহ্যনীয় এবং ইতিহাসের আলোচনায় ক্রমিক ধারার আলোচনা হওয়া প্রের। কিন্তু মনে রাখা উচিত প্রাতিশাখ্য এবং শিক্ষা-গুলি বৈদিক মন্ত্রের পাঠ ও গানকে নিয়মিত করার জন্ত রচিত। প্রাতিশাখ্য বেদের প্রতিটি শাখার ব্যাকরণবিশেষ এবং শিক্ষাগুলি মন্ত্র ও গানের স্বরশাস্ত্র। সুতরাং বৈদিক গানের আলোচনায় প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির আলোচনা অপরিহার্য। বিশেষ কোরে নারদীশিক্ষায় বৈদিক ও লৌকিক উভয় গানের নিয়মনীতির নির্দেশ আছে। বৈদিক সামগানের স্বর ও প্রকৃতিসম্বন্ধেও নারদীকার আলোচনা করেছেন। তাই ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসের প্রথম খণ্ডে প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির এবং বিশেষ কোরে নারদীশিক্ষার আলোচনা দেওয়া হোল বৈদিক গানের আলোচনার সুবিধার জন্ত।

॥ গ্রন্থপঞ্জী (Bibliography) ॥

1. ABHEDANANDA, SWAMI :
India And Her People (1905-6)
2. ABUL FAZAL-I-ALLAMI :
Ain-I-Akbari (1948), Vols. II & III trans. by Colonel
H. S. Jerrett, revised by Sir Jadunāth Sarkar.
3. ACHARYA, P. K. :
(a) *Principle Of Indian Architecture*.
(The Cultural Heritage of Indian, R. K. Mission,
Vol. III).
(b) *The Origin Of Hindu Temple*.
(Indian Culture, Vol. I, July, 1934).
(c) *Indian Architecture*.
(Indian Culture, Vol. I, July, 1934).
(d) *Architecture Of Manasara*, Vols. III & V.
4. *ATHARVA-VEDA-SAMHITA*, Vols. I-IV (with
Sāyana's Commentary, Bombay 1895) edited by Shankar
Pandurang Pandit.
5. *ATHARVA-VEDA-SAMHITA*, (Harvard Oriental
Series, Vol. VII, 1905), edited and translated by William
Dwight Whitney.
6. *AITAREYA-ARANYAKA*, (Oxford, 1909), edited by
Prof. A. B. Keith.
7. AIYAR, M. S. RAMSWAMI :
(a) *The Question Of Grāmas* (Journal of the Royal Asiatic
Society for Great Britain and Ireland 1936).
(d) *Sāmāgāna*, (The Journal of the Music Academy,
Madras Vol. V. 1934, No. 1-4).
8. AIYANGER, C. R. SRINIVASA :
The Cultural Aspect Of Indian Music and Dancing (The
Cultural Heritage of India, R. K. Mission, Vol. III).

9. ALEXANDER WOOD :
The Physics Of Music, (1949),
10. APASTAMBA-DHARMASUTRA, (with Haradatta's *Ujvalā*—Edited by A. Mahādeva Sāstri and Panditaratnam K. Rangāchārya (Govt. Oriental Library Series, *Bibliotheca Sanskrita* No. 15, Mysore, 1898),
11. ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA (*New Imperial Series*), Vol. XLVII.
12. ARNOLD, DR. SIR THOMAS :
The Legacy Of Islam (1938).
13. ARSEYA-BRAHMANA, (Calcutta, 1861), edited by A. C. Burnell.
14. ATHARVA-PRATISHAKHYAM—Edited by Visva-bannhu Vidyārthi Shāstri. (Punjab University, Samvat 1352).
15. BACHARACHI, A. L. :
(a) *British Music of Our Time* (Pelican Series 1946).
(b) *Musical Companion* (1949).
16. BAGCHI, DR. PROBODH CHANDRA :
(a) *Pre-Aryan and Pre-Dravidian in India* (Calcutta University, 1927).
(b) *Indian Civilization in Central Asia* (The Four-Arts Annual, 1035).
(c) *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times* (Uttaramandrā, Vol. I, March, 1940).
17. BANERJI, RAKHALDAS ;
(a) *History of Orissa*, Vols. I & II.
(b) *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture* (Archaeological Survey of India, *New Imperial Series*, Vol. XLVII, 1937).
18. BARTHOLOMEW, W. T.
Acoustics of Music, (New York, 1948).
19. BARTON, E. H. :
A Text Book of Sound, (1932)

20. BARUA, DR. BENI MADHAB :
 - (a) *Art as Defined in the Brāhmaṇas* (—Indian Culture, Vol. I, July, 1934).
 - (b) *Asoka and His Inscriptions* (1949), Pts. I & II.
21. BASU, PRACHYAVADYARNAVA NAGENDRA NATH :

The Archaeological Survey of Mayurbhanja, Vol. I
(—The Mayurbhanja State, 1911).
22. BEAL, RAV, SAMUEL :

An Examination of Chinese Buddhist Books (—International Congress of Orientalist, London, 1876).
23. BHANDARKAR, DR. D. R. :
 - (a) *Notes on Ancient History of India* (—Indian Culture, Vol. July, 1934).
 - (b) *Foreign Elements in the Hindu Population*
(—Indian Antiquiry, Vol. XL., 1931).
24. BHANDARKAR, DR. R. G. :
 - (a) *Collected Works of R. G. Bhandarkar*, Vols. I & II, 1928.
 - (b) *The Nāsik Cave-Inscriptions* (—International Congress of Orientalists, Second Sesson, London 1876).
25. BHATTACHARYA, BENOYTOSH :
 - (a) *The Indian Buddhist Iconography* (Oxford University Press, 1924).
 - (b) *Introduction to the Sāadhanamālā*, Vol. I (1925) & Vol. II (1923). —The Gaekward's Oriental Series, 26, 41.
26. BHATKHENDE, PANDIT VISNU NARAYANA :
 - (a) *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* (Bombay, 1924).
 - (b) *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th & 18th. Centuries* (Bombay).

27. BISHAN SWARUP :
Konārka (1919).
28. BLOM, ERIC :
Music in England (Pelican Series, 1930).
29. BLOOMFIELD, PROF. :
(a) *Vedic Concordance* (—Harvard Oriental Series, 1906).
(b) *Religion of the Veda*.
30. BOUQUET, DR. A. C. :
Comparative Religion (Pelican Series, 1950).
31. BREASTED, JAMES HENRY :
A History of Egypt (London, 1951).
32. BUCK, PERCY C. :
History of Music (Benn's Series, 1930).
33. BUDGE, SIR E. A. W. :
Bārālām and Yewasef (London, 1923).
34. BURNELL, A. C. :
(a) *Notes on Sāmavidhana-Brāhmaṇa* (1873).
(b) *Introduction to Ārṣeya-Brāhmaṇa* (1876).
35. BURNET, DR. :
Greek Philosophy, Thales to Plato (1943).
36. CALAND, DR. W. :
Panchaviṃśa Brāhmaṇa (English Translation, Calcutta, 1931).
37. CALVOCORESSI, M. D. :
A Survey of Russian Music (Pelican Series, 1944).
38. CAMBRIDGE HISTORY OF INDIA, Vol. I
(Cambridge, 1922).
39. CARLETON P. :
Burried Empires (London, 1937).
40. CHAKLADER, DR. HARAN CHANDRA :
Ship-building and Maritime Activity in Bengal (—The Dawn Magazine, 1911, Old Series, Vol. XIV. No. 1.).

41. CHANDA. RAI BAHADUR RAMPRASAD :
 - (a) *Medaeval Indian Sculpture*.
 - (b) *Sind Five Thousand Years Ago* (—Modern Review, Vol. LII).
 - (c) *The Indus Valley in the Vedic Period* (—The Memoirs of the Archaeological Survey of India No. 31, Calcutta, 1926).
 - (d) *Survival of the Perhistoric Civilization of the Indus Valley* (—Memoirs of the Archaeological Survey of India, No. 41. Calcutta, 1929).
 - (e) *Indo-Aryan Races* (Rajshahi, 1916).
42. CHATTERJI, B. R.

Indian Cultural Influence in Combodia (Calcutta University).
43. CHATTERJEE, DR. SUNITI KUMAR :
 - (a) *Non-Aryan Elements in Indo-Aryan* (—Journal of the Greater India Society, Cal).
 - (b) *Dravidian Origins and the Beginnings of Indian Civilization* (—Modern Review, Dec. 1924).
44. CHILDE, V. GORDON :
 - (a) *New Light on the most Ancient East* (London, N. Y., 1934).
 - (b) *What Happened in History* (Pelican, 1950).
 - (c) *The Aryans* (London, 1926).
45. CLEMENTS, E :

Introduction to the Study of Indian Music (London) 1913).
46. COOMERASWAMY, DR. A. K. :
 - (a) *Dance of Siva* (Bombay, 1948).
 - (b) *Introduction to Indian Art* (Madras 1923).
 - (c) *The Part of Art in Indian Life* (—The Cultural Heritage of India, Ramakrishana Mission, Vol. III).
 - (d) *The Mirror of Gestures* (London).
 - (e) *Elements of Buddhist Iconography* (1935).

- (f) *The Relations of Art and Religion in India* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, 1908).
47. CROWEST, F. J.:
The Story of Music (London, 1902).
48. COUNT OKAKURA:
The Ideals of the East (1903).
49. DANIELOU, ALLAN:
(a) *Introduction to the Study of Musical Scales* (8943).
(b) *Northern Indian Music* (1949).
50. DAS, ABINASH CHANDRA.
Rigvedic India (Calcutta 1927)
51. DASGUPTA, DR. SURENDRANATH:
A History of Indian Philosophy, Vols. I & II.
52. DAVIS RHYS:
Buddhism.
53. DAWN MAGAZINE, THE (—Founded by Satish Chandra Mukherjee), Vol. XV, Old Series, No. 6, June, 1911.
54. DAY, C. R.:
The Music and Musical Instruments of Southern India and Deccan (London, 1891).
55. DEVAL, K. B.:
(a) *The Hindu Musical Scale and the Twenty-two Shrutis* (Poona, 1910).
(b) *Theory of Indian Music as Expounded by Somanath* (—The Sanskrit Research, Jan. & April, 1916).
56. DIKSHIT, RAI BAHADUR K. N.:
Prehistoric Civilization of Indus Valley (Madras, 1939).
57. DUTT, DR. RAMESH CHANDRA:
History of Civilization in Ancient India (London, 1893)
58. DUTT, DR BHUPENDRA NATH:
(a) *Vedic Funeral Customs and Indus Valley Culture*

(—Man in India. Vols. XVI & XVII, Octo-Dec , 1936 & March-June, 1937).

(b) *FORWARD to the Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus*, Vol. I (1946).

59. ELIOT, GORGE :

60. *ENCYCLOPAEDIA BRITANICA* (8th & 9th Editions). Vol. XXIV.

61. FARMAR, DR. H. G :

(a) *A History of Arabian Music* (London, 1929).

(b) *The Music and Musical Instruments of the Arab* (edited by Dr. Farmer. (London, 1915).

(c) *The Arabian Influence on Musical Theory* (London, 1925).

62. FOX-STRANGWAYS, A. H. :

(a) *The Music of Hindostan* (Oxford, 1914).

(b) *The Hindu Scale The Gāndhāra Grāma* (—Journal Asiatic Society for Great Britain and Ireland, 1935).

63. FOWKE, FRANK :

An Extract of a Letter on the Viṇā.

64. FRENCH, Col. P. T. :

Catalogue of Indian Musical Instruments (—Tagore's 'Music by Various Authors').

65. FYZEE-RAHAMIN, ATTYA BEGAM :

The Music of India (London, 1925).

66. GANGULY, MONOMOHAN :

Orissa and Her Remains—Ancient and Mediaeval (1935).

67. GANGULY, PROF. O. C. :

(a) *Rāgas and Rāginiṣ* (1948).

(b) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona. Vol. XV. 1934).

68. GARDNER, P. :
Greek Influence on the Religious Art of North India
 (—The Proceedings of the International Congress for
 the History of Religions. 1908).
৬৯. GARNET, LUCY M. J. :
Mysticism and Magic in Turkey (1912)
70. GREIRINGER, KARL :
Musical Instruments (edited by W. F. H. Blandford,
 London. 1945).
71. GHOSE, DR. BATA KRISHNA :
 (a) *Aspects of Pre-Pāṇinian Sanskrit Grammar* (—B.
 C. Law Volume, Pt, I, 1945).
 (b) *The Aryan Problem* (—The History and Culture
 of the Indian People: The Vedic Age, Vol. I,
 1951).
72. GHOSE, AJIT :
The Seven Wonders of Indian Art (—Hindusthan
 Standard, Poojā Annual. 1951).
73. GHOSH, DR. MONOMOCHAN :
 (a) *Prātiśākhya and Vedic Śākhās* (—Indian Historical
 Quarterly, Vol. XI, Dec., 1935).
 (b) *The Nāṭyaśāstra and Bharatamuni* (—Indian
 Historical Quarterly, Vol. Vol. VIII, June. 1932).
 (c) *The Nāṭyaśāstra* (of Bharata Muni)—Translated
 into English, Vol. I (—Royal Asiatic Society of
 Bengal, Calcutta, 1951).
 (d) *Abhinaya-Darpaṇa of Nāṇḍikeśwara* (—Translated
 into Eng. and Annotated).
74. GOLDSTUER, PROF. :
Paṇini: His Place in Sanskrit Literature (London,
 1861).
75. GRIHYASUTRAS OF ASHAVALAYANA,
 SANKHYANA, GOBHILA, APASTAMBA,

LATYAYANA, ETC.—Vide H. Oldenberg: 'Sacred Book of the East Series', Vol. XXIX-XXX.

76. GUHA, B. S.:
New Light on the Indus Valley Civilization (—Science and Culture, Calcutta).
77. HAVELL, E. B.:
(a) *The Ideals of Indian Art* (London, 1920)
(b) *The Himālayas in Indian Art* (London, 1924).
(c) *Indian Sculpture and Painting* (London, 1908).
(d) *The Ancient and Mediaeval Architecture of India*.
78. HAUG, MARTIN:
(a) *Aitareya-brāhmaṇa of the Rigveda*.
(b) *On the Interpretation of the Veda* (—The International Congress of Orientalists. London. 1876).
79. HERAS, H.:
Further Excuvation at Mohanjo-daro (—New Review, Calcutta).
80. *HISTORY AND CULTURE OF THE INDIAN PEOPLE: THE VEDIC AGE* (1651), Vol. I. (Edited by Dr. R. C. Majumder).
81. HOPKINGS, E. O.:
Epic Mythology (Strassburg. 1915).
82. ILLING, ROBERT:
A Dictionary of Music (1950),
83. *INDIAN CULTURE*, Vol. IV, Oct. 1937.
84. *INDIAN CULTURE*, Vol. II April, 1936.
85. *INDIAN ANTIQUIRY*, (1864)
86. *INDIAN HISTORICAL QUARTERLY*, Vol. XII.
87. *INDIAN HISTORICAL QUARTERLY*, Vol. XI. Dec., 1935.
88. *INDIAN HISTORICAL QUARTERLY*. Vol. VIII, March, 1932.

89. JONES, SIR WILLIAM :
On the Musical Modes of the Hindoos (Calcutta).
90. KATYAYANA-SRAUTA (OR KALPA)—SUTRA
 (with a Commentary by Karkāchārya)—Edited by
 Vyākaraṇāchārya Pandit Madanmohan Pāthaka
 (*Chowkhamba Sanskrit Series*, Nos. 68-80, 92, 98, 132.
 Banaras, 1908).
91. KAUSITAKI-BRAHMANA (Calcutta, 1861), Edited
 by E. B. Cowell.
92. KEITH, PROF. A. B. :
 (a) *Religion and Philosophy of the Veda and Upani-
 shad* (Harvard Oriental Series, 1925).
 (b) *The Vedic Mahāvratā* (—The Proceedings of the
 Third International Congress for the History of
 Religions, 1908).
 (c) *The Sanskrit Drama* (Oxford, 1924).
 (d) *Pāṇini and the Veda* (—Indian Culture, Vol. II,
 April, 1936).
 (e) *The Aryans and Indus Valley Civilization* (—Ojha
 Volume, Section I).
93. KRISHNAMACHARAI, DR. M. :
A History of Classical Sanskrit Literature (Poona,
 1937).
94. KRISHNA, RAO. H. P. :
The Indian Music Journal Vol. I & II (1912-13).
95. KRISHNACHARYA, HULUGUR :
Introduction to the Study of Bhāratiya Sāṅgit-Sāstra
 (—The Journal of the Music Academy, Madras,
 Vol. I, Jan., 1930).
96. LAHA, DR. B. C. :
 (a) *B. C. Law Volume*, pt. I (1945).
 (b) *Buddhistic Studies* (1931).
 (c) *The Vangas* (—Indian Culture, Vol. I, July, 1934)
 (d) *Tribes in Ancient India* (1943).

97. LAKSMAN-SWARUP, DR.
 (a) *Nighantu and the Nirukta* (1921).
 (b) *The Rigveda and Mohenjo-daro* (—Indian Culture vol. iv, Octo, 1937).
 (c) *Proceedings on the All-India Oriental Conference*, vol. viii.
98. LANE, E. W.:
Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians (1896).
99. LAW, DR. N. N.:
Mohenjo-daro and Indus Civilisation (—Indian Historical Quarterly, vol. viii).
100. MAC-CKINDLE:
Ancient India.
101. MACDGWELL, E.:
Critical and Historical Essays (London, 1912).
102. MACKEY, E. J. H.:
 (a) *Farther Excavations at Mohenjo-daro*, vols. I & II (Delhi, 1938).
 (b) *The Indus Civilization* (London, 1935).
103. MACKDONELL, PROF. A. A.:
 (a) *Sanskrit Literature*.
 (b) *Vedic Mythology* (Strassburg, 1897).
 (c) *Buddhist Religious Art* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, pt. II, 1908).
104. MAHAVASTU, Vol. II.
105. MAHIRCHAND, BHIRUMAL:
Mohenjo-daro (Karachi, 1933).
106. MAZUMDAR, MANI GOPAL:
Exploration of Sind (—Memoirs of Archæological Survey of India, No. 48, Delhi, 1934).

107. MAZUMDAR, DR. R. C. :
Champā.
108. MACLOM, SIR JOHN :
History of Persia.
109. MILLER, D. C. :
The Science of Musical Sounds (1922).
110. MARSHALL, SIR JOHN :
Mohenjo-daro and the Indus Civilization. Vols. I-III
(London, 1931).
111. MAX MÜLLER, PROF. :
(a) *Indian Philosophy* (1912).
(b) *Ancient Sanskrit Literature* (London, 1890).
(c) *Introduction to the Rigveda-Prātiśākhya* (1896)—
Translated into English By Dr. B. K. Ghose (—
Indian Historical Quaterly, Vol. III, Sept. 1921).
(d) *Sacred Book of the East*, Vols. I & II (Tran-
slated by George Bühler, 1898).
(e) *Gifford Lectures* (1889).
112. MITRA, HARIDAS :
*Sadāśiva-Worship in Early Bengal: A Study in
History, Art and Religion* (—The Journal and Pro-
ceeding, Asiatic Society of Bengal, New Series,
Vol. XXIX, 1933)
113. MITRA, MIRA :
Musical Instruments of India (—Hindusthan Standard,
5th Octo. Sunday Number, 1952).
114. MITRA RAJENDRALAL :
(a) *Antiquities of Orissa*, Vols. I & II.
(b) *Indo-Aryans*, Vols. I & II (Calcutta, 1881).
115. MOOKHERJEE, DR. RADHA KUMUD :
(a) *Hindu Civilisation* (2nd edition, 1950).
(b) *Indian Shipping* (1912).

116. MUIR, J. :
Original Sanskrit Texts, Vol. I.
117. MUKHRJEE, PROBHA KUMER :
Indian Literature in China and the Far East (1931).
118. NAG, DR. KALIDAS :
(a) *India and the Pacific World* (Calcutta, 1941).
(b) *Chinese Sculpture and Pictorial Traditions*
(—Mahābhodi Journal, Octo., 1938).
119. NARASIMHACHARY, V. V. :
The Early Writers on Music (—Journal of Music Academy. Madras. 1930. Vol. I. No. 2 @ Vol. II. No. 2).
120. NIRUKUTA OF YASKA—(with the Commentary of Durgāchārya), Poona 1922-26 and edited by V. K. Rājavade.
121. NIKUKTA—Translated into English by Dr. L. Swarūp. Vols. 1 & II (Lahore).
122. NOTES ON THE TAITTIRYA-PRATISAKHAYA (with a Commentary. *Tribhāṣyaranta* 1868)—Edited by William D. Whitney.
123. O'LEARY, DE LACY :
Arabic Thought and Its place in History.
124. PALI TEXT SOCIETY'S ENGLISH-PALI DICTIONARY.
125. PANCHAMASARA-SAMHITA OF NARADA
(—Asiatic Society of Bengal MS No. 5040).
126. PARRSONS, EDWARD ALEXANDER :
The Alexandrian Library (—Cleaver-Hume Press Ltd. 1952).
- 127 : PARRY, DR. C. HUBERT H. :
The Evolution of the Art of Music (1923).
- 128, PATERSON, J. D. :
On the Grāmas of Musical Scales of the Hindus.

129. PERCY BROWN :
 (a) *Indian Architecture* (2nd edition, Bombay).
 (b) *Indian Painting* (—Heritage of India Series).
 (c) *Visualised Music* (—Young Men of India, May, 1918).
130. PETRIE, SIR FLINDERS :
 (a) *Mahenjo-daro* (Ancient Egypt, London).
 (b) *Religion and Conscience in Ancient Egypt* (London, 1929).
131. PIGGOT, STUART :
 (a) *A New Prehistoric Ceramic from Beluchistān* (—‘Ancient India’—Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 3, Jan. 1947).
 (b) *The Chronology of Prehistory North-West India* (—Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 8, Jan., 1950).
 (c) *Prehistoric India* (Pelican Series, 1950).
132. PLUMPTRE, REV. E H ;
Music of the Bible (The Bible Educator, Vol. I).
133. POPLEY, H. A. :
The Music of India (—The Heritage of India Series, 1921).
134. PRAJNANANANDA, SWAMI :
The Forgotten Chapter of Indian Music (—Hindusthan Standard, Poojā Annual. 1950).
135. PRAN NATH, DR. :
 (a) *The Scripts of the Indus Valley Seals* (Illustrated), Pts. I & II (—Indian Historical Quarterly, Vol. VII, Supplementary, pp. 1-52, and Vol. VIII, Supplementary, pp. 1-32).
 (b) *Sumero-Egyptian Origin of the Aryans and the Rigveda* (—Journal of the Banaras Hindu University, Banaras).
136. PRZYLUCKI, DR. JEAN :
Mudrā (—Indian Culture, Vol. II, April, 1936).

137. PUSALKAR, DR. :
Indus Valley Civilization (—The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age. Vol. I. 1951).
138. QUARTERLY JOURNAL OF THE ANDHRA HISTORICAL RESEARCH SOCIETY, THE, Vol. III. 1928.
139. RADHAKRISHNAN, DR. S. :
 (a) *Eastern Religion and Western Thought* (2nd edition, 1940).
 (b) *Indian Philosophy*, Vols. I and II (1940).
 (c) *India and China*.
140. RAMCHANDRA, N. S. :
The Rāgas of Karnātic Music (Madras, 1938).
141. RAGHAVAN, DR. V. :
Some Names in Early Sangit Literatures (—The Journal of the Music Academy. Madras, Vol. III, 1952, Nos. 1 & 2, 3 & 4 ; Vol. IV, 1933, Nos. 1-4).
142. RAJENDRA-SHANKAR :
Symbolish of Mudrās in Hindu Dancing (—The Four Arts Annual. 1935).
143. RAO, GOPINATH :
Hindu Iconography (Travancore, 1924).
144. RAY CHOUDHURY, DR. S. N. :
Political History of Ancient India (Calcutta University, 1948).
147. RIGVEDA-PRATISAKHYA—With the Commentary of Uvata. (edited by Mangal Deva Śāstri, M. A., D. Phil.), Vol. III (English Trans., Lahore, 1937), & Vol. II (Alahabad, 1931).
146. RIGVEDA-SAMHITA—
 (a) Poona ed., 1933.
 (b) With the Commentary of Sāyaṇa. Vol. I-VIII (Bombay, 1810).

- (c) Hindi edition with Sayana-bhāṣya (Moradabad ed., 1907).
149. **RIKTANTRAM: A PRATISAKHYA OF THE SAMAVEDA**—With *Riktantravritti* and *Samaveda-svaranukramani*—critically edited by Pandit Surya Kanta Sastri, M. A., M. O. L. (Lahore, 1933).
148. RISLEY, H. H. :
The People of India (2nd. edition, London, 1915).
149. ROWBOTHAM, J. F. :
History of Music (London).
150. ROWLINSON, H. G. :
India in European Literature and Thought (—Legacy of India Series).
151. SACHS, CURT :
(a) *The Rise of Music in the Ancient World* (London, 1944).
152. **SAMAVEDA-SAMHITA**—With the Commentary of Sāyana and edited by Pandit Satyavrata Sāmashrami (Bibliotheca Indica. Calcutta 1898). Vois. 1-5.
153. **SAMAVIDHANA-BRAHMANA**—Edited by Prof. A. C. Burnell (London, 1873).
154. **SAMHITOPANISHAD-BRAHMANA** (Mangalore, 1876).
155. SANKARANANDA, SWAMI :
Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus, Vol. I (Calcutta, 1943). and Vol. II (Calcutta, 1944).
156. SANKARA BHATTA, LAKSMANA :
The Mode of Singing of Sama-Gāna (—The Poona Orientalist. Vol. IV, July, 1937).
157. **SANKHYANA-ARANYAKA** (London, 1908)—Translated by Prof. A. B. Keith.
158. SARKAR, SIR JADU NATH :
(a) *India Through Ages* (1951).
(b) *Studies in Mughal India* (1909).

159. SARKAR, S, C. :
Some Aspects of the Earliest Social History of India
(London. 1928).
160. SASTRI, DR. HIRANANDA :
(a) *A Guide to Elephanta* (1934).
(b) *The Origin and Cult of Tārū*.
161. SASTRI, M. SESAGIRI :
Descriptive Catalogue of the Govt. Oriental MSS. in the Madras Library, Vol. I, Pt. 1.
162. SATAPATHA-BRAHMANA (London, 1806)—Edited by Prof. A. Weber.
163. SAYACE, DR. :
Hibbert Lecture (1887).
164. SEN SASTRI, PANDIT KSHITI MOHAN :
Music in the Vedic Age (—The Four Arts Annual 1935).
165. SIRKAR, DR. DINESH CHANDRA :
Entry of Buddhism in China (—Mohabodhi Journal, April-June, 1942).
166. SIVAPADA-SUNDARAM, S. :
The Saiva School of Hinduism (Landon, 1835).
167. SMITH, VINCENT :
(a) *Commerce of the Ancients*, Vol. II.
(b) *Early History of India*,
168. SRAUTA, SUTRA OF APASTAMBA ;
(—Belonging to the Taittiriya Samhita, with the Commentary of Rudradutta)—Edited by Dr. Richard Garbe, Vols. I & II (Calcutta, 1882).
169. SRINIVASAN, R. :
Indian Music of South (Madras. 1923).
170. STIRLING, A. :
Asiatic Researches, Vol. X_L.

171. SUR, A. K. :
Origin of the Indus Valley Script (Indian Historical Quarterly, Vol. IX).
172. TAGORE, SIR S. M. :
 (a) *Indian Music by Various Authors*, Pts. III @ (2nd., 1882).
 (b) *Short Notices of Hindu Musical Instruments* (Calcutta, 1912).
 (c) *Universal History of Music* (Calcutta, 1896).
 (d) *The Seven Principal Musical Notes of the Hindus with their Presiding Deities* (Calcutta, 1892).
 (e) *Hindu Music* (Calcutta, 1875).
 (f) *The Musical Scales of the Hindus* (Calcutta, 1884).
173. TAITTIRIYA-BRAHMANA (Calcutta, 1855)—Edited by R. L. Mitra.
174. TOD, LIENT. COL., JAMES :
Music (—Annals and Antiquities of Rajasthan, Vol. I).
175. TYAGISVARANANDA, SWAMI :
General Introduction to the Chāndyogya Upanishad (—Vedānta Keshari, Mylapore, Madras).
176. VAMSA-BRAHMANA (London, 1852)—Edited by Prof. A. Weber.
177. VAJASANEYA-SAMHITA (Mangalors, 1873)—Edited by A. C. Burnell.
178. VATS, M. S. :
Excavations at Harappa, Vols. I & II (1928).
179. VENKATESVRA, S. V. :
 (a) *Indian Culture Through Ages*, Pt. I (1928).
 (b) *The Antiquities of Harappa and Mohenjo-daro* (—The Aryan Path, 130).
 (c) *Proto-Indian Culture* (—The Cultural Heritage of India, Rāmakrishna Mission, Vol. III).
180. WEBER, PROF. A. :
History of Indian Literature (London, 1882).

181. WHEELER, R. E. M. :
Harappa 1946: The Defences and Cemetry, R. 37
(—'Ancient India'—Bulletin of the Archaeological
Survey of India, No. 3, Jan. 1947).
182. WILLARD, CAPTAIN N. AUGUSTUS :
A Treatise on the Music of Hindustan, (Calcutta, 1834).
183. WILSON, ANNE C. :
A Short Account of the Hindu System of Music
(London, 1904).
184. WINTERNITZ, DR. M. :
History of Indian Literature (English Translation by
Mrs. S. Kelkar), Vols. I & II (Calcutta University.
1927).
185. WOOD, ALEXANDER :
The Phsics of Music (London. 1947).
186. WOOLY, C. L.
(a) *Ur of the Chaldees* (London. 1929).
(b) *The Sumerians* (1928).
(c) *Digging of the Past* (Pellican Series).
187. WOOD, PROF. J. H. :
Introduction to the Yoga-System (—Harvard Oriental
Series).
188. ZIMMER, PROF. H. :
Myths and Syambols in Indian Art and Civilization
(New York City, 1946).
- ১৮৯। অহোবল, পণ্ডিত : (ক) সঙ্গীত-পারিজাত—পণ্ডিত কালীবর
বেদান্তবাগীশ-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৯৩৬) ।
(খ) 'সঙ্গীত-পারিজাত'—(হিন্দী-অমৃতবাদসহ) —সঙ্গীত-কার্যালয়,
হাথরস্, ইউ পি. ।
- ১৯০। আর্ষেন্দ্রভাষ্য (চতুর্থ বা অমৃতভাষ্য)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামন্ত্রী-
সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮৯২) ।

- ১২১। **ঐতরেয়ব্রাহ্মণ**—সায়ণাচার্য-কৃত ভাষ্যসহিত (*Bibliotheca Indica, New Series, No. 878*)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, ২৮২৬)।
- ১২২। **ঐতরেয়ব্রাহ্মণ** (বদ্বাহুবাদ)—পণ্ডিত বামেজ্জহ্নম্বর ত্রিবেদী-অনুদিত (বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ, কলিকাতা)।
- ১২৩। **উপাধ্যায়, পণ্ডিত বলদেব** : ‘বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহ’ (চৌধাষা সংস্কৃত সিরিজ)।
- ১২৪। **গঙ্গোপাধ্যায়, অধ্যাপক অর্জুনাশ্রম** : ‘রাগ-রাগিণীর নাম-বহু’ (—‘সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা’, প্রকাশক—স্বা. বি. দাস এণ্ড কোং, কলিকাতা; ১১শ বর্ষ, ১৯৪১; বৈশাখ-চৈত্র)।
- ১২৫। **গ্যাভ্‌গিল** : ‘সিদ্ধান্তকৌমুদী’ (বোম্বাই, ১২০৪)।
- ১২৬। ‘**গোপথব্রাহ্মণম্**’—পণ্ডিত জীবানন্দ বিজ্ঞানসাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত (প্রথম সংস্করণ, কলিকাতা, ইং ১৮২১)।
- ১২৭। **গোস্বামী, ক্ষেত্রমোহন** : ‘সঙ্গীতসার’ (কলিকাতা, ১২৮৬ সাল)।
- ১২৮। **ঘোষ, পণ্ডিত রাজেন্দ্রনাথ** : ‘অষ্টমতসিদ্ধি’, ১ম খণ্ড (কলিকাতা)।
- ১২৯। **চট্টোপাধ্যায়, রামানন্দ** : ‘বৃহত্তর ভারত’ (—‘প্রবাসী’-পত্রিকা, ১৯০২ সালে, ১ম সংখ্যা)।
- ২০০। **চট্টোপাধ্যায়, বসন্তকুমার** : ‘বৈদিক ভাষায় স্বরের স্বর’ (—‘সাহিত্য পরিষৎ পত্রিকা’, ৩য়-৪র্থ সংখ্যা, ১৯০২ সালে)।
- ২০১। **চন্দ, রায় বাহাদুর রমাপ্রসাদ** : ‘মূর্তি ও মন্দির’ (১৯২৪)।
- ২০২। **ছান্দোগ্য-উপনিষৎ**—(ক) দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ অনুদিত (কলিকাতা)।
 (খ) ঐ, বহুমতী সাহিত্য-মন্দির সংস্করণ (কলিকাতা)।
 (গ) ঐ ডঃ সুর গঙ্গানাথ ঝাঁকর্তৃক ইংবেজীতে অনুদিত (Poona, Oriental Book Agency, 1942)
- ২০৩। **ঠাকুর, স্তার সৌরীন্দ্রমোহন** :
 (ক) ‘সঙ্গীতসার’ (কলিকাতা)।
 (খ) ‘যজ্ঞকোষ’ (কলিকাতা)।
- ২০৪। **ত্রিবেদী, রামেন্দ্রজহ্নম্বর** : ‘যজ্ঞকথা’ (—বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ, কলিকাতা)।

- ২০৫। তৈত্তিরীয়-উপনিষৎ—পণ্ডিত হুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ
অনুদিত (কলিকাতা)।
- ২০৬। দত্ত, রমেশচন্দ্র : ‘অথৈবসংহিতা’ (২য় সংস্করণ, কলিকাতা ১২০২)।
- ২০৭। দত্তিল : ‘দত্তিলম্’ (ত্রিবাঙ্গম সং, ১২৩০)।
- ২০৮। দৈবভট্টাচার্যম্ (বা ষড়্‌বিংশত্ৰাঙ্গম্)—সায়ণাচার্য-কৃত ভাষ্য-
সাহিত্যম্, পণ্ডিত জীবানন্দ বিজ্ঞানাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত,
(কলিকাতা, ১৮৮১)।
- ২০৯। মঙ্গিকেশ্বর : (ক) ‘অভিনয়দর্পণ’—পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-
অনুদিত ও সংপাদিত (কলিকাতা, ১৩৪২ সালে)।
(খ) ঐ, ইংরাজী সংস্করণ—ডাঃ মনোমোহন ঘোষ-অনুদিত ও
সংপাদিত (*Calcutta Sanskrit Series, Calcutta*)।
- ২১০। নারদ : (ক) ‘নারদীশিকা’—ভট্টশোভকর-রচিত টীকাসহিত
(কালী সং, ১৮২৩)।
(খ) ঐ, পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত, (কলিকাতা, ১৮২০)।
- ২১১। নারদ : ‘সদীতকমরন্দ’,—পণ্ডিত মদন রামকৃষ্ণ তেলাঙ-সম্পাদিত
(বরোদা সং, ১২২০)।
- ২১২। নারদ : ‘চত্বারিংশতরাগনিরূপণম্’ (আর্ঘভূষণ প্রেস, ১৮৩৬)।
- ২১৩। নারদ : ‘পঞ্চমসারসংহিতা’ (—এসিয়াটিক সোসাইটি অব বেঙ্গল,
পুঁথি, নং ৫০৪০)।
- ২১৪। পঞ্চবিংশত্ৰাঙ্গম্—(কলিকাতা, ১৮৬২-৭৪)।
- ২১৫। প্রজ্ঞানানন্দ, আম্রী : (ক) ‘রাগ ও রূপ’ (কলিকাতা, ১৩৫৫ সাল)।
(খ) সদীতের বিচিত্র প্রবন্ধ—(‘সদীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা’,
[ইং ১২৩৭—৫২] ; মেসার্স আর. বি. দাস কোং প্রকাশিত
মাসিক পত্রিকা)।
- ২১৬। পালিত, হরিন্দ্রাস : ‘আত্মের গভীর’ (১৩১২ সাল)।
- ২১৭। পার্শ্বদেব : ‘সদীতসময়সার’ (ত্রিবাঙ্গম সংস্করণ, ১২২৫ সাল)।
- ২১৮। পুন্সার্বি : (ক) সামগ্রাতিশাখ্য ‘পুন্সার্ব’ (অজ্ঞাতশত্রু-প্রণীত
টীকাসমেত, চৌধাষা সংস্কৃত সং, ১২২২)।
(খ) ঐ, সামগ্ৰাচার্য সত্যব্রত সামশ্রমী সংপাদিত (কলিকাতা,
১৮২০)।

- ২১৯। বংশজ্ঞানগণ (বদাহবাদসহ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামন্তস্বামী-সংপাদিত
(কলিকাতা, সংবৎ ১২৪২) ।
- ২২০। বস্তু, নির্মলকুমার : 'কণারকের বিবরণ' (১৩৩৩ সাল) ।
- ২২১। বাগচি, ডাঃ প্রবোধচন্দ্র : 'ভারত ও মধ্যএসিয়া' (১২৩৬) ।
- ২২২। বায়ুপুরাণ—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত (বঙ্গবাসী
সংস্করণ, কলিকাতা, ১৩১৭ সাল) ।
(খ) ঐ, আনন্দাশ্রম সংস্করণ, বোম্বাই ।
- ২২৩। বাঙ্গালীকি মহর্ষি : 'রামায়ণ'—বাহুদেব লক্ষণ শাস্ত্রী পানিসীকর-
সংপাদিত, (বোম্বাই ১২০২) ।
- ২২৪। বিবেকানন্দ, স্বামী : 'প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য' (উদ্বোধন সং) ।
- ২২৫। বিষ্ণুধর্মোত্তরপুরাণ—বেকটেশ্বর প্রেস সং, (বোম্বাই, ইং ১২১১) ।
- ২২৬। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ—(ক) পণ্ডিত দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্তভীর্ষ
অনুদিত ও সংপাদিত (কলিকাতা) ।
(খ) ঐ, ইংরেজী অহুবাদ, স্বামী মাধবানন্দ-অনুদিত (অবৈত
আশ্রম, ১২৪১) ।
- ২২৭। বৃহদ্রস্ম পুরাণ—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত (বঙ্গবাসী
সংস্করণ)
(খ) ঐ, পুণা-সংস্করণ ।
- ২২৮। বেদানন্দ, স্বামী : 'ভারত ও চীনের সংস্কৃতিগত সম্বন্ধ' (বিশ্ববাণী'
পত্রিকা, 'অভেদানন্দ-স্মৃতিসংখ্যা', আশ্বিন, ১৩৫৬ সাল) ।
- ২২৯। ভক্তিরত্নাকর—গৌড়ীয় মিশন সংস্করণ (কলিকাতা) ।
- ২৩০। ভরত : (ক) 'নাট্যশাস্ত্র'—কালী সংস্কৃত সিরিজ, নং ৬০
(ইং ১২২২) ।
(গ) ঐ, অভিনবগুপ্ত-কৃত টীকাসহিত (বরোদা ওরিয়েন্টল
সিরিজ, ১ম—২য় ভাগ, বরোদা) ।
- ২৩১। ভাতখণ্ডে, পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ : 'শ্রীমদ্রাসদীতম্' (ইং ১২৩৪) ।
- ২৩২। মত্তঙ্গ : 'বৃহদেদী'—মঙ্গল রামকৃষ্ণ তেলাঙ্-সংপাদিত, (ত্রিবাঙ্গম্
সংস্করণ, ১২২৮) ।
- ২৩৩। মার্কণ্ডেয়পুরাণ—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন সংপাদিত
(কলিকাতা, বঙ্গবাসী সং) ।

- (খ) ঐ, পুণা সংস্করণ।
- (গ) ঐ, মহেশচন্দ্র পাল-সংকলিত (কলিকাতা, ১৮১২ শকাব্দ)।
- ২৩৪। মিশ্র, পণ্ডিত দামোদর : 'সঙ্গীতদর্পণ' (কলিকাতা)।
- ২৩৫। মেঘদূত—অধ্যাপক কালীনাথ বাপু-পাঠক সংপাদিত (পুণা সং)।
- ২৩৬। যজ্ঞপরিভাষাসূত্র—আপত্য মুণি-রচিত (বঙ্গাব্দবাদসহ)—
সামগাচার সত্যব্রত-সামগ্রী-সংপাদিত (কলিকাতা, সংবৎ
:৮৪৮)।
- ২৩৭। রাজা রঘুনাথ : 'সঙ্গীতহৃদা' (মিউজিক একাডেমী, মাদ্রাজ,
১২৪০)।
- ২৩৮। রায়, ডঃ লীহাররঞ্জন : 'বঙ্গালীর ইতিহাস' (২য় সংস্করণ,
কলিকাতা ১৩৫৮ সালে)।
- ২৩৯। রামচৌধুরী, বীরেন্দ্রকিশোর : 'হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তানসেনের
স্থান' (কলিকাতা, ১৩৪৬ সালে)।
- ২৪০। শার্ঙ্গদেব : (ক) 'সঙ্গীতরত্নাকর', কলিনাথের টীকাযুক্ত,
(আনন্দাশ্রম প্রেস সং, ২৮১৮), ১ম ও ২য় ভাগ।
(খ) ঐ, সিংহভূপাল ও কলিনাথের টীকাযুক্ত (আডেমার সং
মাদ্রাজ)।
(গ) ঐ, সিংহভূপালের টীকাযুক্ত, পণ্ডিত কালীধর বেদান্তবাগীশ-
সংপাদিত, স্বরাধ্যায় মাত্র (কলিকাতা)।
- ২৪১। শিক্সাংগ্রহঃ—(কালী, সংস্কৃত সিরিজ, ইং ১৮২৩)।
- ২৪২। 'শুক্লযজুর্বেদকাণ্ডসংহিতা'—পণ্ডিত মাধব শাস্ত্রী-সংপাদিত
(চৌখাষা সংস্কৃত সিরিজ, কালী, সংবৎ ১২৬৫)।
- ২৪৩। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য—মহর্ষি কাত্যায়ন-প্রণীত ও উবধ-কৃত
ভাষ্যসহিত—পণ্ডিত জীবানন্দ বিজ্ঞানসাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত
(কলিকাতা, ১৮২৩)।
- ২৪৪। সঙ্গীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা (আর. বি. দাস এণ্ড সন্স, ৮-সি,
লালবাজার ষ্ট্রীট, কলিকাতা)।
- ২৪৫। সামবিধানব্রাহ্মণ (বঙ্গাব্দবাদসহ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামগ্রী-
সংপাদিত (কলিকাতা, ইং ১৮৬৫)।
- ২৪৬। সামসূচী—পণ্ডিত সত্যব্রত সামগ্রী-সংপাদিত (কলিকাতা)।

- ২৪৭। সামশ্রমী, পণ্ডিত সত্যব্রত : 'সামবেদসংহিতা', (কলিকাতা) ।
- ২৪৮। সেন, রাধামোহন : 'সঙ্গীততরঙ্গ' (কলিকাতা) ।
- ২৪৯। সোমনাথ : (ক) 'রাগবিবোধ' (আডেমার সং, ইং ১২৪৫) ।
 (খ) ঐ, (লাহোর সংস্করণ) ।
 (গ) ঐ, (ইংরেজী সংস্করণ)—এম. এস. রাম-স্বামী আয়ার-
 অনূদিত (ত্রিবাঙ্কুর বিশ্ববিদ্যালয় সংস্করণ) ।
- ২৫০। 'হরিবংশ' (মহাভারত)—পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন (বঙ্গবাসী
 সংস্করণ, কলিকাতা) ।

॥ শুদ্ধিপত্র ॥

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
১২	১১	India	Indian
ঐ	২০	Silvain	Sylvain
২১	১৯	hew	how
২২	৮	oppertunity	opportunity
২২	৮	interchane	interchange
২২	১৪	ভরেতেতর	ভারতেতর
২৪	১	পোছেচে	পোচেছে
৩৩	১৬	solemm	solemn
৩৭	১৩	ইংল্যাণ্ড	ইংল্যান্ড
৩৭	১৬	a-tual	actual
৩৮	২১	১৬৪৫-২৬৭৬	১৬৪৫-১৬৭৫
৩৯	১৯	বেশীর	বেশীর ভাগ
৪১	৫	ইম্পাহান	ইম্পাহান
৪৫	৭	শোন যায়	শোনা যায়
৪৭	১৮	Eoian	Eolian
৪৮	১	নাগ-	রাগ-
৪৮	৫	whicn	which
৫০	ফুটনোট— ১০	ঋণের	ঋণের
৫৩	১৩	Classfcal	Classical
৫৩	২১	Historo	History
৫৪	১১	জাতিদেয় তাড়িরে	জাতিদের তাড়িয়ে
৫৪	২৫	বাণকেরা	বণিকেরা
৫৯	২৬	কলেছেন	বলেছেন
৬৩	৪	মাঞ্চুরিয়য়ার	মাঞ্চুরিয়ার
৬৩	১১	tfe	the

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
৬৬	৪	প্রচবন	প্রচলন
৬৭	৮	বেহয়লার	বেহালার
৬৮	২৩	30000	3000
৬৯	ফুটনোট—৩	Rigvetic	Rigvedic
৭২	৪	forgetten	forgotten
৭৩	৮	ঐষ্টীয়	ঐষ্টীয়
৭৪	২১	স্বপ্রাচীন	স্বপ্রাচীন
৭৫	২৪	attraction	attraction
৭৯	২৮	উইলিম্	উইলিয়াম্
৮১	৯	Iudus	Indus
৮১	১০	ল্যাড্‌ডন	ল্যাড্‌ডন
৮৬	২২	সিঙ্কু	সিঙ্কু
৮৪	২৫	shall	shell
৯৩	১৪	ব্রাক্ষণ	ব্রাক্ষণ
১০২	১৬	পবস্তাৎ	পরস্তাৎ
১০৯	২৭	দুই	, দই
১১৬	১৯	শিক্ষকার	শিক্ষাকার
১২৩	২	ss	is
১২৭	২১	ছন্দোগ্য	ছান্দোগ্য
১২৯	১	মহাব্রযোগে	মহাব্রতযোগে
১২৯	১৩	স্বর্ণলাভের	স্বর্ণলাভের
১৩২	২২	অল্লেখ	উল্লেখ
১৩৫	২৪	সমাবেদে	সামবেদে
১৩৬	১২	মৃদঙ্গতি	মৃদঙ্গাদি
১৪৩	২৭	উপয়	উপায়ও
১৬১-১৭৫		প্রতিশাখ্যে	প্রাতিশাখ্যে
১৬১	৩	প্রতিশাখ্য	প্রাতিশাখ্য
১৬১	৫	প্রাতিশাখ্য	প্রাতিশাখ্য
১৬৬	২১	লক্ষ্য করা	লক্ষ্য করার

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
১৮১	১৫	cf	of
১৮২	১২	writen	written
১৮৩	১৩	বকমভাবে	রকমভাবে
১৮৫	২৫	উচ্চাচিত	উচ্চারিত
১৯২	২৫	regarn	regard
১৯৭	১২	accorbidg	according
১৯৭	১২	crae	crate
২০৫	২৪	vlbrating	vibrating
২০৫	২৭	সাবক-কিছুর	সব-কিছুর
২০৭	২	বর্ণোচ্চরণ	বর্ণোচ্চারণ
২২১	৩ এবং ৪	ব্যাঞ্জন	ব্যঞ্জন
২২৩	৯	গন্দীরভাবে	গস্তীরভাবে
২২৪	৫	মনিত	নমিত
২২৪	২৪	অধ্যাত্মক	আধ্যাত্মিক
২২৫	২১	নন্দীকেশ্বরের	নন্দিকেশ্বরের
২২৮	২০	কাতায়নের	কাত্যায়নের
২৩১	২	নাটোৎপত্তির	নাটোৎপত্তির
২৪৩	১১	থেকে	থেকে
২৪৭	২৩	লঘুমোঘা	লঘুমোঘা-
২৪৯	১০	ক্ষেয়ঃ	ক্ষেয়ঃ
২৫০	১৭	অভিচারিক	আভিরাচিক
২৬০	১৭	tc	to
২৬১	২৭	মস্তদ্রষ্টা	মস্তদ্রষ্টা
২৬৪	১২	সংস্করণ	সংস্করণ
২৬৭	১২	Thse	These
২৬৭	১৭	com=position	composition
২৭১	১৩	গাঙ্গারগ্রামর	গাঙ্গারগ্রামের
২৭১	১৬	কোন	কেন
২৭১	১৬	কেন	(বাদ যাবে)

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
২৭১	২৬	উল্লেখ	উল্লেখ
২৭৫	৬০	বিরচিতানে	বিরচিতানি
২৭৮	২৭	আত্মদায়িক	আত্মদায়িক
২৮১	২২	প্রয়োগে	প্রয়োগে
২৮৩	২	উচ্চাটন	উচ্চাটন
২৮২	২৭	সাহায্যে	সাহায্যে
২২০	১৭	এবং	এবং
২২০	২০	অধিবারী	অধিকারী
২২১	১৫	স্বরপ্রকাশ	স্বরংপ্রকাশ
২২১	২১	গাভীর্থ	গাভীর্থ
২২৪	১৮	কয়েছেস	করেছেন
২২৫	২১	দৃষ্টিভঙ্গী	দৃষ্টিভঙ্গী
৩০১	৭	length	length
৩০৪	৮	কাশ্মিরীদের	কাশ্মিরীদের
৩০৪	৮	পূর্বরূপ	পূর্বরূপ
৩০৪	২২	ব্রাহ্মার	ব্রাহ্মার
৩০৫	২২	পেটলখোরার	পিটলখোরার
৩১০	১৬	reec	reed
৩১৩	৮	simiiar	similar
৩১৮	ফুটনোট ৩	কুরুযজু'বেদের	কুরুযজু'বেদের
৩২১	২	দ্বারা	দ্বারা
৩২২	ফুটনোট ১	পূর্ব	পূর্বে
৩০০	৩০	ইত্যাদি	ইত্যাদি
৩৩৪	২	শ্রুতিসংখ্যার	শ্রুতিসংখ্যার
৩৩৫	২	লক্ষণাদিযুক্ত	লক্ষণাদিযুক্ত
৩৩৫	২৮	বীরসের	বীরসের
৩৩৭	১২	সংগ্রহগ্রন্থ	সংগ্রহগ্রন্থ

